BAD BUNNY, SIEMPRE POLÍTICO, NUNCA IMPOLÍTICO

Feminismo y resistencia frente al colonialismo estadounidense

ARIADNA ESTÉVEZ

teseo

ExLibrisTeseoPress 249641. Sólo para uso personal

Bad Bunny, siempre político, nunca impolítico

Feminismo y resistencia frente al colonialismo estadounidense

Ariadna Estévez

teseo

DOI: 10.55778/ts917723459

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

Ariadna Estévez
Bad Bunny, siempre político, nunca impolítico / Ariadna Estévez. – 1a ed. – Buenos Aires: Teseo / SDL, 2025.
ISBN 978-1-917723-46-6
1. Reggaetón. 2. Cultura popular. 3. Feminismo. 4. Colonialismo. I. Título.
CDD 306.484

Este libro fue compaginado desde TeseoPress.

A quienes se inscribieron en mi curso de Bad Bunny

A mis estudiantes todas y todos

Indice

Introducción
Bad Bunny como resistencia frente al colonialismo lite *y exponente del feminismo heteropop*

1. El reggaetón como resistencia sociocultural frente al colonialismo estadounidense
2. La irrupción de Bad Bunny en la evolución del reggaetón y la música urbana
3. El dispositivo de la sexualidad en el reggaetón y el feminismo heteropop de Bad Bunny
4. La masculinidad suave de Bad Bunny vs. la masculinidad hegemónica del reggaetón
5. La resistencia contra el colonialismo *lite* de Estados Unidos en *DtMF*

Conclusiones
Lo que nos dice Bad Bunny
de la colonialidad estadounidense

Anexo 1
Glosario para entender reggaetón

Anexo 2
Los playlists de los capítulos

Referencias

Introducción

Bad Bunny como resistencia frente al colonialismo lite *y exponente del feminismo heteropop*

Era el otoño de 2022 cuando un profesor de la Universidad de San Diego anunció que daría un curso sobre Bad Bunny (BB) y la masculinidad. Las redes sociales estadounidenses celebraron el hecho, e incluso llegó a las noticias mexicanas. Tiempo después, otra académica latina, en este caso de la Universidad de Loyola Marymount, hizo también su propio curso sobre el boricua, el cual abarcaría no solo masculinidad sino su rol político en el movimiento anticolonial frente a Estados Unidos (EE. UU.). Nuevamente, las redes sociales aplaudieron la iniciativa y felicitaron a la profesora.

A unos días del concierto de Bad Bunny en el Estadio Azteca de la CDMX ese 2022, una académica mexicana anunció un curso sobre el artista en el que abordaría también la posición anticolonial del boricua frente a EE. UU. en el contexto de la historia social del reggaetón como género *underground*, una historia que cuenta cómo se criminalizó a los artistas, su audiencia, el perreo, la sexualidad y la orientación sexual como respuesta punitiva al deterioro socioeconómico de los barrios puertorriqueños. Entonces ya no hubo felicitaciones, celebraciones o aplausos. Todo lo contrario: los usuarios de las redes sociales mexicanas se desbordaron en insultos, acusaciones y burlas. La acusaron de promover el "mensaje" del reggaetón, que a su juicio era uno de libertinaje, sexo disipado, analfabetismo y glamurización de la marginación social y la criminalidad. Cuestionaron sus credenciales e

incluso su edad para estar en el nivel más alto del sistema nacional de investigadores, y le recriminaron promover con sus impuestos el vulgar mensaje del reggaetón, porque el curso lo daría desde una universidad pública, la UNAM.

Obviamente, esa académica es la autora de este libro. A diferencia de otros cursos sobre BB en EE. UU. que se enfocaban en los mensajes contra el heteropatriarcado, este curso incluyó el anticolonialismo y la resistencia política de BB frente al gobierno de EE. UU. Los críticos dijeron que la autora veía política donde no había más que sexo y vulgaridad, pero en 2025 el álbum *DEeBÍ TIRAR MáS FOToS (DtMF)* le ha dado la razón y no deja duda de lo que dijo entonces: Bad Bunny político, nunca impolítico. BB siempre es político, pero el contenido de sus letras y su música no reflejan una ideología sino un activismo personal en el contexto de las resistencias frente a la política colonial de EE. UU. BB es *woke*, pero no se le puede definir como feminista, de izquierda, socialdemócrata o cualquier otra etiqueta: sus discos son una sublimación artística de una política personal renovada constantemente en su activismo.

Con ello, el trapero y reggaetonero se suma al linaje de cantantes boricuas que usan su arte para oponerse al colonialismo estadounidense. Tanto fue así que, en 2025, tras la presentación del álbum, la Universidad de Yale anunció un curso sobre BB y el colonialismo estadounidense. *DtMF* se ha convertido en todo un fenómeno cultural y político fuera y dentro de Puerto Rico (PR) y ha cambiado la opinión que muchos tenían del artista.

Los críticos de Bad Bunny que en los noventa escucharon el álbum de *Buena Vista Social Club* (1997) hasta rayarlo —mayoritariamente *boomers* y *x-gens*— están oyendo "BAILE INoLVIDABLE", "CAFé CON RON" y "PIToRRO DE COCO" y quieren un puente generacional para entender a Bad Bunny. Los *millennials* y *centennials* que no veían resistencia alguna en

BB más allá de su imagen *woke* están impactados con la sustancia de canciones como “TURiSTA” y “LO QUE LE PASÓ A HAWAii”, que hablan de la gentrificación por el turismo estadounidense y del desplazamiento forzado por la política hacendaria y de propiedad que beneficia a los estadounidenses blancos, particularmente a los inversionistas de criptomonedas. Personas de todas las generaciones se dan cuenta de que hay un tipo de universalidad en esas canciones, porque “LO QUE LE PASÓ A HAWAii” resuena en lugares como la CDMX y Oaxaca, y tiene que ver con el neocolonialismo estadounidense reflejado en su turismo y trabajo nómada gentrificador.

El presente libro, concebido y escrito en su mayoría durante una licencia sabática en 2024, sistematiza el análisis ofrecido en el curso de Bad Bunny en 2023 y a él se incorpora el análisis de *DtMF* (2025) para argumentar que BB ha posicionado el reggaetón, la música urbana y la música boricua como un vehículo de su politicidad y activismo que no cabe en ideologías o posiciones políticas rígidas —feminismo, nacionalismo o antiyankismo— sino que fluye coyunturalmente. Para ello, maneja una estética y una discursividad que cambian según las representaciones culturales que busca posicionar y el concepto político de sus álbumes.

El libro es diferente de textos fundacionales sobre reggaetón, tales como el de Petra Rivera-Rideau (2015), que documenta la historia social del reggaetón desde la rigurosidad académica; el de Pablito Wilson (2024), que hace algo parecido, pero desde una perspectiva periodística; y el de Patricia Salinas y Juan Pablo Núñez (2021), que reúnen diversos ensayos sobre el perreo. También se diferencia del libro de Susana Vargas Cervantes (2023) sobre Bad Bunny, que habla exclusivamente de la sexualidad en sus letras. A diferencia de las ópticas generales o muy específicas de esas obras, el presente libro busca ubicar a Bad Bunny en la historia

social del reggaetón a partir de su activismo anticolonial, que incorpora discursos feministas, de nuevas masculinidades y de música afrocaribeña, así como de crítica a la gentrificación y el turismo. El texto tampoco es una biografía del cantante. No se incorporan datos personales que antecedan y trasciendan su carrera más allá de su posición política. No se hace referencia a su sexualidad más allá de lo que *performa*, ni tampoco se hacen referencias a sus riquezas o a su vida amorosa o familiar.

Lo que distingue este libro de otros que abordan temas similares es su enfoque analítico, sustentado en un marco teórico sólido que permite examinar cómo la figura pública de Bad Bunny se inscribe en la música urbana como vehículo de crítica cultural, de género y anticolonial frente al régimen político de Estados Unidos. El análisis se enfoca en la politicidad expresada en la discursividad, la música y la estética de tres álbumes que lo han posicionado como un crítico del heteropatriarcado y la depredación del turismo como expresiones del colonialismo estadounidense: *Yo hago lo que me da la gana* (*YHLQMDLG*), *Un verano sin ti* (*UVST*) y *DtMF*. La elección de estos discos no se debe a que en sus álbumes anteriores no haya posiciones políticas: hay canciones que retomó durante el activismo que llevó a la deposición del gobernador de PR Ricardo Roselló en 2019, como "Afilando cuchillos" y "Estamos bien". Canciones como éstas se mencionarán como antecedentes, pero el enfoque serán esos tres álbumes porque en ellos BB maneja una línea político-conceptual crítica al colonialismo estadounidense que abarca la discursividad de sus canciones, así como su propia estética y la promoción audiovisual.

Para ese análisis se usa un marco teórico compuesto por dos conceptos: la resistencia al colonialismo *lite*, un término acuñado por Juan Flores (1999) que eventualmente se complementa con los conceptos de colonialidad del desastre (Bonilla, 2020) y despoblamiento forzado (Estévez, 2022); y el

feminismo heteropop, desarrollado en este libro, el cual se construye y operativiza a partir de las ideas de Lynne Segal, Cornel West, Héctor Domínguez Ruvalcaba y Michel Foucault. A continuación, se presentan estos dos conceptos como base del marco teórico que se complejiza en cada capítulo y permite hacer el análisis expuesto. Luego se explica cómo se aplican estos conceptos al reggaetón y a BB. Finalmente, se presenta la estructura del libro.

Resistencia al colonialismo *lite* y feminismo heteropop

Se usarán las ideas de resistencia al colonialismo *lite* y feminismo heteropop como nociones que permitirán entender cómo en el caso de BB la música y el cuerpo se convierten en territorios de resistencia política frente al colonialismo estadounidense desde discursos de oposición al heteropatriarcado, al turismo y al trabajo nómada gentrificador. Por un lado, se usa el colonialismo *lite* (Flores, 1999) para analizar la resistencia simbólica frente al poder colonial de Estados Unidos mediante el reggaetón, un género que, como la bomba, surgió en el *underground* para resistir la opresión socioeconómica del poder colonial. Sin embargo, la crítica en el reggaetón de BB no se queda en una mera resistencia *lite* sino que formula una crítica a la opresión estructural que se hace con el uso de leyes hacendarias y de propiedad para gentrificar y desarraigar a los puertorriqueños, pues denuncia la neocolonialidad estadounidense que se expresa en una invasión a cuentagotas y pacífica a través de la gentrificación de los nómadas digitales y la turistificación de San Juan que, como muchas ciudades globales, se está convirtiendo en lo que Guy Debord denominó "sociedad del espectáculo".

Por otro lado, el concepto de feminismo heteropop se usará para caracterizar las representaciones culturales de Bad

Bunny en las que se apropia de estéticas, gestualidades y discursos del feminismo y de las disidencias sexuales, no necesariamente desde una lógica de adhesión política coherente o sostenida, pero tampoco como una forma utilitarista o instrumental, como ocurre en el posfeminismo (McRobbie, 2009; Gill, 2008). Bad Bunny usa las ideas del feminismo como forma performática e híbrida de intervención en el espacio público y mediático. Se trata de un gesto disruptivo que, sin romper del todo con la lógica del *mainstream*, desestabiliza los códigos del género y la masculinidad hegemónica. Este feminismo heteropop no se reduce a una estética vaciada de contenido político, sino que condensa una paradoja: es desde dentro del pop comercial que Bad Bunny subvierte ciertas normas del género, la sexualidad y la representación, articulando una forma de resistencia que, aunque contradictoria y mediada por el mercado, produce efectos en el imaginario colectivo sobre las masculinidades posibles y las alianzas entre el reggaetón y la disidencia sexual. En este sentido, el feminismo heteropop que se observa en BB opera como una forma de disidencia situada que se mueve entre la espectacularización mediática y una posible resignificación de lo masculino para articular desde una perspectiva de la diferencia la resistencia al colonialismo *lite*.

Resistencia al colonialismo *lite*

Según Castro Gómez (2005), el colonialismo es un sistema económico y político en el que una potencia extranjera controla y explota a un pueblo o territorio. Este control excede lo económico, ya que también involucra la imposición de valores culturales y sociales, de modo que se crea una jerarquía de poder en la que las naciones colonizadas son vistas como inferiores. La colonialidad, por otro lado, va más allá del colonialismo formal, y se refiere a un sistema de poder que continúa existiendo después de que los territorios se

independizan. La colonialidad afecta las estructuras sociales, culturales, políticas y económicas, reproduciendo relaciones de poder que subyugan a los pueblos colonizados, especialmente a través de la racialización y la imposición de un sistema de valores que margina a las culturas no occidentales. Finalmente, la poscolonialidad es una interpretación de la colonialidad, que se enfoca en cómo los discursos de poder continúan influyendo en las relaciones sociales incluso después de la independencia formal (Castro Gómez, 2005).

Para comprender el reggaetón y a BB como resistencias al poscolonialismo así definido, es crucial definir primero el estatus político de Puerto Rico: es un territorio ultramarino de los Estados Unidos. Este grupo de islas y territorios ha sido históricamente subyugado por las dinámicas del imperialismo estadounidense. Los territorios ultramarinos de EE. UU. tienen una historia de subordinación y exclusión. Desde 1898, tras la guerra hispano-estadounidense, Puerto Rico se ha convertido en uno de estos territorios coloniales, donde los habitantes no disfrutan de los mismos derechos plenos que los ciudadanos de los 50 estados. A pesar de que los puertorriqueños tienen ciudadanía estadounidense, no gozan de una representación política completa ni de derechos plenos en el Congreso.

Juan Flores (1999) dice que el caso de Puerto Rico desafía tanto los marcos tradicionales del análisis colonial como las narrativas del poscolonialismo. La poscolonialidad en PR configura un escenario de lo que él denomina "colonialismo *lite*", una forma suave de dominación que no se expresa a través de una colonización económica y política directa, sino a través de la negación de la soberanía y la imposición de un modelo económico y cultural extranjero.

Flores dice que uno de los pocos consensos compartidos entre las diversas corrientes ideológicas y posturas programáticas de las expresiones políticas en PR es que la isla constituye, en términos fundamentales, una colonia. Flores

señala que este reconocimiento trasciende las preferencias particulares respecto al futuro político de la isla, ya sea que se abogue por su anexión como estado federado de los Estados Unidos, un régimen de mayor autonomía, o la soberanía nacional plena. Asimismo, supera las diferencias entre las diferentes corrientes teóricas desde las cuales se aborda el problema, como el socialismo, el feminismo, el antiimperialismo, el antirracismo o la democracia liberal. En todos estos casos, la noción de descolonización, entendida como la necesidad de terminar con una condición persistente de subordinación estructural y dependencia tutelada impuesta por una potencia extranjera, constituye un objetivo central.

El término “colonia”, aunque cargado de múltiples significados y frecuentemente usado de forma ambigua o polisémica, sigue teniendo una presencia poderosa en el lenguaje político de Puerto Rico, dice Flores. Su uso, o el de sus connotaciones, rara vez es cuestionado abiertamente en la esfera pública puertorriqueña, lo cual indica no solo su relevancia simbólica, sino también el amplio reconocimiento social de una situación de desigualdad sistémica y de jerarquización político-jurídica que persiste hasta nuestros días. La idea de “colonia” no es un simple residuo retórico del pasado, sino una categoría operativa que estructura tanto las percepciones identitarias como las demandas de transformación.

No obstante, las relaciones coloniales entre Estados Unidos y Puerto Rico no se ajustan del todo a las categorías tradicionales del pensamiento poscolonial, ni pueden ser comprendidas únicamente a través del prisma de la “nación colonial” o de la “posnación poscolonial”. Para Flores, la situación de Puerto Rico exige un vocabulario más matizado y específico, capaz de captar la complejidad de un escenario donde los límites entre el aquí y el allá, lo nacional y lo transnacional, lo colonial y lo poscolonial, resultan borrosos.

Las experiencias de los y las puertorriqueñas, tanto dentro del archipiélago como en la diáspora, se ven absorbidas en la categoría étnica de "latino", que agrupa de forma genérica a poblaciones tan diversas como los migrantes mexicanos, otros latinoamericanos e hispanohablantes en general, sin atender a las especificidades del caso puertorriqueño como territorio no incorporado de una nación imperial.

Ante esta complejidad, Flores propone el concepto de colonialismo *lite* como una forma de nombrar las formas atenuadas, pero persistentes, de dominación colonial que caracterizan la relación entre Puerto Rico y Estados Unidos. Esta noción tiene la ventaja de evocar, por analogía, expresiones como "colonialismo tardío", lo que permite situar históricamente la experiencia puertorriqueña en el contexto posterior a la ola global de descolonización del siglo XX, pero sin asumir que dicha descolonización se haya completado de manera efectiva. El colonialismo *lite* se sostiene en un capitalismo posfordista que ha sido "puertorriqueñizado" al apropiarse de los símbolos nacionales para su explotación comercial. Este capitalismo *lite* se presenta como un sistema que utiliza en su propio beneficio elementos identitarios como la bandera, las costumbres o las formas de vida que componen lo "puertorriqueño". En un contexto de globalización económica y de expansión cultural transnacional, este modelo busca incorporar "al otro" de manera instrumental, suavizando las tensiones propias del colonialismo tradicional a través de mecanismos simbólicos y económicos que enmascaran, pero no eliminan, la desigualdad estructural. Puerto Rico es utilizado como un mercado de consumo y un espacio de explotación económica sin ser completamente parte de la nación estadounidense.

La idea de lo *lite* funciona aquí como un contraste deliberado con la imagen del colonialismo "duro" del pasado: ese régimen rígido, marcado por el autoritarismo directo, la

violencia objetiva y la resistencia frontal de los movimientos anticoloniales de épocas anteriores. En lugar de esa confrontación abierta, el colonialismo y el capitalismo *lite* operan mediante formas más sutiles de despojo económico e integración, cooptación y control simbólicos. Su lógica implica un distanciamiento conceptual de las oposiciones binarias que han estructurado históricamente el pensamiento político: nación y Estado-nación, cultura y política, patriotismo y nacionalismo, consenso y disenso. Estas dicotomías, que habían sido pilares del debate político e intelectual en el siglo XX, se ven ahora relativizadas por una realidad donde la pertenencia política y la identidad cultural ya no se corresponden de manera directa ni predecible.

Algunos autores, como Carlos Pabón Ortega (1995) y Raquel Salas Rivera (2019), han denunciado que esta forma "suave" de dominación ha desplazado la crítica estructural hacia una esfera meramente simbólica. Desde esta perspectiva, el discurso político-cultural se ha volcado hacia la afirmación identitaria —la defensa de lo boricua, del idioma, de los símbolos— sin necesariamente cuestionar las estructuras materiales de explotación económica que sostienen la relación colonial. Es decir, se ha producido un vaciamiento de la crítica, en el que la lucha por la autonomía se reduce a representaciones culturales, dejando intacto el andamiaje económico que permite la gentrificación, el despojo territorial y la desigualdad sistemática.

En este contexto, la figura de Bad Bunny representa una forma de resistencia que, si bien opera en el terreno cultural, no se limita a lo simbólico. Su posicionamiento político va más allá de una simple reafirmación de la identidad boricua y entra de lleno en una crítica a los mecanismos materiales del colonialismo contemporáneo. En muchas de sus canciones el artista ha denunciado públicamente la gentrificación de la isla —impulsada por leyes fiscales como la Ley 22, de la que se

hablará en el capítulo 5— y el desplazamiento de puertorriqueños por nómadas digitales y capital extranjero. Esta denuncia vincula directamente la identidad cultural con la lucha contra la desposesión económica y territorial, de modo que rompe con la lógica "descafeinada" de la resistencia cultural y simbólica al colonialismo *lite* que estos autores critican.

Al articular un mensaje que une la defensa del perreo y el orgullo boricua con la crítica al despojo neoliberal y la mercantilización de la vida en la isla, Bad Bunny se inscribe en un gesto cultural de resistencia con consecuencias políticas más profundas. Su música y estética no solo responden a una estrategia simbólica de representación, sino que constituyen un acto performativo que interpela al modelo económico que convierte a Puerto Rico en una vitrina exótica para el turismo, pero un infierno económico para sus residentes. En ese sentido, su propuesta artística no se limita a habitar los márgenes del colonialismo *lite*, sino que expone sus contradicciones y plantea nuevas formas de politización en la era del capitalismo cultural global.

El feminismo heteropop

Se propone el concepto de feminismo heteropop como una forma de nombrar las reivindicaciones feministas de artistas pop autodeclaradas heterosexuales, cuya estética y discursividad son vehículos para ellas sin que esto signifique un feminismo academicista ni militante, pero que inciden, por su naturaleza popular, en millones de personas. Las estrellas pop asumen posturas de empoderamiento frente a las relaciones erótico-amorosas heterosexuales o críticas a los estándares heteropatriarcales desde sus cuerpos y su obra con gran alcance en las audiencias mediante las representaciones culturales, sin que esto signifique necesariamente que militan en algún tipo de feminismo político o académico, ni tampoco que sean

posfeministas en el sentido de que se apropian del feminismo de manera instrumental con fines de consumo.

El feminismo heteropop parecería describir lo que Angela McRobbie (2009) y Rosalind Gill (2008) llaman posfeminismo, el cual describe cómo la sexualización del poder se vuelve una norma, donde las mujeres son interpeladas a presentarse como sujetos sexualmente activos y deseantes, pero siempre dentro de los parámetros del deseo masculino y del mercado. En este sentido, la agencia sexual aparece como un mandato cultural más que como una posibilidad liberadora. La vigilancia del cuerpo, la hiperestetización y el trabajo emocional se transforman en obligaciones internalizadas en nombre de la libertad.

El posfeminismo está alineado también con lo que se ha llamado *neofeminismo*, entendido como una forma despolitizada del feminismo, que adopta el lenguaje de la igualdad y el empoderamiento, pero lo reconfigura en términos compatibles con el consumo y el individualismo neoliberal. En el neofeminismo, el activismo colectivo se reemplaza por narrativas de autoayuda, visibilidad mediática y elección personal (Gill & Scharff, 2011). Las marcas comerciales, por ejemplo, promueven campañas donde “ser tú misma” se convierte en una estrategia de *marketing*, mientras el contexto de explotación y racismo que sostiene esas industrias permanece intacto. Así, los discursos de empoderamiento sexual presentes en algunas formas contemporáneas del reggaetón —incluidas ciertas letras de Bad Bunny— pueden leerse desde esta tensión. Por un lado, permiten visibilizar cuerpos, deseos y prácticas históricamente marginadas; por otro, corren el riesgo de inscribirse en un marco posfeminista donde el poder aparece disfrazado de libertad.

Sin embargo, como sugiere Gill (2017), no se trata de desechar estas representaciones, sino de analizarlas críticamente, entendiendo cómo el neoliberalismo ha

colonizado incluso los lenguajes de la resistencia. Por ello, la idea de feminismo heteropop no busca legitimar las dinámicas neoliberales de ciertas formas y representaciones de autonomía de las mujeres, sino darles un lugar a estas representaciones de las estrellas pop en el contexto de la sexualidad heterosexual que ha sido minimizada o incluso despreciada por el feminismo. El feminismo heteropop pone por delante la sexualidad heterosexual, no como una forma de exclusión de otras sexualidades, sino como una forma de reivindicar las posturas feministas de las representaciones culturales de lo heterosexual, que frecuentemente son acusadas de subordinadas y pasivas dentro del patriarcado. Se reivindican estas relaciones como una opción empoderada que no necesariamente debe estar ligada a las normas de subordinación sexual impuestas por el patriarcado.

El feminismo heteropop se basa en las ideas de feministas de la sexualidad positiva como Lynne Segal (1995, 2019), quien argumenta que la heterosexualidad ha sido marginada dentro del feminismo debido a la percepción de que está intrínsecamente ligada a la opresión de las mujeres. Sin embargo, ella propone que la reivindicación de la heterosexualidad en términos feministas no debe ser vista como una defensa del patriarcado, sino como una afirmación de la autonomía femenina dentro de las relaciones sexuales. De este modo, las feministas heterosexuales pueden buscar una sexualidad empoderada que no dependa de las estructuras de poder tradicionales que dominan las relaciones heterosexuales. Este feminismo pone de manifiesto la necesidad de desafiar las representaciones tradicionales de la sexualidad y la feminidad. En lugar de rechazar la heterosexualidad como una forma de sumisión, este enfoque busca redefinir la sexualidad heterosexual desde una perspectiva del empoderamiento, la autonomía y la elección que reivindican las estrellas pop.

En un contexto feminista que a menudo rechaza la

heterosexualidad por considerarla una categoría vinculada a la opresión de las mujeres, el feminismo heteropop sostiene que la heterosexualidad puede ser reivindicada desde una perspectiva empoderada dentro de los simbolismos y códigos de las relaciones sexo-afectivas entre mujeres y varones heterosexuales expresadas en las discursividades y estéticas de las representaciones culturales de la música pop. Esta perspectiva no ve la heterosexualidad como un acto de subordinación ni tampoco de superioridad frente a otras sexualidades, sino como una elección política que puede ser disfrutada y apropiada por las mujeres sin renunciar a sus derechos o a su autonomía, siguiendo el modelo de las celebridades que manejan discursos feministas intuitivos y líricos.

El feminismo heteropop propone, pues, una visión de la heterosexualidad como una forma legítima de identidad política dentro del feminismo, expresada por estrellas pop de gran influencia como Bad Bunny, quien encarna esta resistencia mostrando que la música puede ser un campo fértil para reconfigurar las relaciones de poder y la sexualidad en un contexto poscolonial en el que la crítica al heteropatriarcado constituye al mismo tiempo una crítica al colonialismo *lite*. En concomitancia, el reggaetón se convierte en una manifestación de feminismo heteropop, ya que permite a las mujeres disfrutar de una sexualidad activa, donde ellas son las protagonistas de sus propios deseos. A través de letras como las de Karol G y Becky G, el reggaetón expresa una visión de la heterosexualidad que va más allá de la sumisión, y que posiciona a las mujeres como figuras empoderadas que toman control de su placer y deseo sexual. Este enfoque es una subversión de las normas de género y de la sexualidad tradicionales, que históricamente han limitado las expresiones sexuales femeninas.

El marco teórico, compuesto de los conceptos de

colonialismo *lite* y feminismo heteropop, sirve para contextualizar el reggaetón dentro de una dinámica de resistencia frente al colonialismo y las estructuras de poder que históricamente han marginado a la población boricua. Al mismo tiempo, al analizar figuras como Bad Bunny, se visibiliza una forma de feminismo heteropop que desafía tanto las representaciones patriarcales de la sexualidad como las críticas que se han hecho al reggaetón. Con este marco teórico-conceptual se propone que el reggaetón, a través de figuras como Bad Bunny, puede ser comprendido como una forma de resistencia cultural frente al colonialismo estadounidense representado también en la imposición de normas de género y sexualidad.

Estructura del libro

Como se explicó anteriormente, este libro es una versión escrita y rigurosamente analítica del curso sobre Bad Bunny frente a la colonialidad estadounidense en 2022. En ese sentido, habla de Bad Bunny, pero no de su persona privada ni de sus propias palabras. Habla de las representaciones culturales de Bad Bunny y su papel en promover ideas anticoloniales frente a la colonialidad estadounidense, para lo cual también *performa* críticas al heteropatriarcado. El libro habla de la politicidad de BB en sus líricas y estética, las cuales lo colocan en una posición crítica y de oposición frente a la colonialidad estadounidense, para lo cual asume a veces una masculinidad que desafía la hegemonía del reggaetón y se posiciona en reconocimiento de la autonomía y el empoderamiento sexual de las mujeres heterosexuales. Para desarrollar este argumento, el libro se divide en cinco capítulos.

El capítulo 1 rastrea históricamente las raíces del reggaetón como un género *underground* en PR frente a la política colonial y de reestructuración económica de EE. UU. en la isla en los noventa, la cual se implementaba con una fuerte

criminalización de la juventud en las periferias del suburbio metropolitano de Carolina, que es la cuna del reggaetón. El capítulo 2 aborda la evolución musical del reggaetón desde sus raíces jamaiquinas hasta su exportación a Colombia, República Dominicana, Chile, Argentina y México, y su regreso a PR con la revolucionaria aparición de BB, que llevó el reggaetón a la popularidad de la música urbana global al tiempo que le imprimía el sello musical y anticolonial boricua.

El capítulo 3 se enfoca en el reggaetón dentro del dispositivo de la sexualidad. Se retoma el concepto de dispositivo de la sexualidad desarrollado por Michel Foucault y el de feminismo heteropop para analizar sus implicaciones en los álbumes *YHLQMDLG* y *UVST* y en el contexto de su activismo anticolonial. El capítulo 4 es una continuación de esta línea analítica de la sexualidad frente a la opresión colonial, esta vez analizando la imagen de Bad Bunny frente a la masculinidad hegemónica en el reggaetón, para lo cual se usan las ideas de Cornel West y Héctor Domínguez Ruvalcaba para analizar la importancia de las representaciones de Bad Bunny frente a la masculinidad hegemónica en general y la del reggaetón en particular.

Finalmente, el capítulo 5 analiza la posición anticolonial de BB en el álbum *DtMF* retomando como antecedentes la politicidad desplegada en *YHLQMDLG* y *UVST*. Se repara en la estrategia publicitaria y altamente política del estreno del álbum *DtMF* y la elección de los lugares para su gira 2025, en la que prácticamente se excluyó a EE. UU. e impuso a México y PR —dos países muy golpeados por las acciones coloniales de EE. UU.— como los lugares que forzosamente se debían visitar si se quería ver a Bad Bunny. Asimismo, se analiza la riqueza musical de protesta y las letras del álbum que critican el colonialismo estadounidense encarnado en la gentrificación y el turismo depredador de corto y largo plazo.

El libro finaliza con unas conclusiones en las que se dan

pistas de futuras investigaciones sobre el tema del libro y el marco analítico propuesto. Asimismo, tiene dos glosarios que ponen a disposición de la lectora interesada materiales originales ofrecidos en el curso. El primero es un glosario para entender reggaetón, y el segundo es un listado de QR que direccionan a los *playlists* de las clases, los cuales coinciden con los capítulos.

1

El reggaetón como resistencia sociocultural frente al colonialismo estadounidense

En la introducción se propuso que Bad Bunny reafirma la identidad boricua en su música, discursividad, estética y estrategia publicitaria como resistencia al colonialismo *lite* de EE. UU. Sin embargo, Bad Bunny no ha sido el primero en hacerlo. Quizá la globalización de la industria de la música a través de las plataformas de *streaming* y las redes sociales lo ha llevado a otro nivel y con un impacto transgeneracional y transnacional, pero pertenece a una tradición musical particularmente boricua.

Durante la década de los setenta, tanto el gobierno puertorriqueño como las instituciones estadounidenses impulsaron campañas orientadas a promover una identidad cultural alineada con la americanización, con el fin de consolidar el control sociopolítico sobre la isla mediante mecanismos que Juan Flores (1999) ha denominado colonialismo *lite*, que se refiere a una gestión cultural que busca normalizar y suavizar la dominación política, integrando símbolos y prácticas culturales bajo una lógica de hegemonía aparente. El estatus de Estado Libre Asociado fue promovido como un símbolo de modernidad, progreso y estabilidad, presentando la relación política con Estados Unidos como la opción más viable para el desarrollo económico y social de la

isla, en detrimento de las propuestas de independencia o estadidad, que fueron deslegitimadas y estigmatizadas.

Una parte importante de esta campaña fue el frente cultural. Se promovió el bilingüismo y la enseñanza del inglés en las escuelas públicas, con el objetivo de fomentar una identificación más estrecha con la cultura estadounidense, mientras que el español, aunque predominante, era relegado al ámbito familiar y privado. Asimismo, expresiones artísticas que llevaban discursos nacionalistas o críticas al estatus colonial fueron neutralizadas o censuradas, favoreciendo contenidos "apolíticos" o universalistas que contribuían a la reproducción del orden colonial sin resistencia explícita. Esta estrategia estuvo acompañada por la promoción masiva de la migración hacia Estados Unidos a través del programa conocido como *Bootstrap* (Operación Manos a la Obra), que no solo redujo la presión política en la isla, sino que también facilitó la extensión del control colonial a través de la diáspora, lo que normalizó la dispersión del pueblo puertorriqueño bajo discursos de integración y asimilación. Frente a estas políticas de control y manipulación cultural, surgieron resistencias político-musicales como la nueva trova puertorriqueña de Roy Brown.

Asimismo, en las décadas de los setenta y ochenta, la salsa, que estaba en auge, se volvió un espacio de expresión cultural y política en Puerto Rico y la diáspora neoyorquina. Canciones como "Planté bandera" de Tommy Olivencia confrontaban las narrativas oficiales, y estrellas como Willy Colón manifestaban públicamente sus críticas al estatus colonial de Puerto Rico y participaban en movimientos independentistas. Por su parte, la cantante pop Iris Chacón —mencionada en canciones como "Safaera"— no abordó explícitamente el colonialismo en sus letras, pero utilizó su figura y su música para representar una identidad cultural distintivamente puertorriqueña, mientras se impulsaban estándares culturales y estéticos influenciados por EE. UU. Chacón abrazó sus raíces caribeñas con vestuarios

coloridos, ritmos tropicales y sensualidad.

En esta tradición de resistencia cultural frente al colonialismo estadounidense debemos ubicar el reggaetón y la eventual aparición de Bad Bunny, quien continúa esta costumbre de resistencia cultural y política en un género en el que hubo importantes manifestaciones de reivindicación boricua y afrocaribeña, como el disco *Abayarde* de Tego Calderón, del cual se hablará más tarde. El reggaetón en sus inicios dialogó con las dinámicas del colonialismo *lite* de finales de la década de los noventa y principios de la década del dos mil. Durante ese tiempo, en Puerto Rico el reggaetón surgió como una fuerza cultural y política frente a la marginación racial, espacial y social derivada de los programas de reestructuración económica neoliberal. En el contexto de un sistema de razas heredado del colonialismo y la esclavitud, y en el marco de políticas de criminalización racial y del neoliberalismo, el reggaetón se posicionó como un género de resistencia a la exclusión socioeconómica colonial que al mismo tiempo perpetuaba las relaciones de desigualdad heteropatriarcales del sistema, expresadas en la misoginia, la homofobia y la transfobia. Allí es donde llega Bad Bunny para confrontar el colonialismo tanto en sus expresiones culturales y socioeconómicas como en las de relaciones de género.

Para abordar este argumento, el presente capítulo explica primero cómo ha funcionado históricamente el colonialismo estadounidense en la isla. Posteriormente, describe cómo el colonialismo se ha sedimentado en las relaciones de raza. Después se analizan las políticas de cero tolerancia y criminalización hacia los jóvenes empobrecidos y marginados por las políticas neoliberales a finales del siglo XX, y cómo éstas moldearon la criminalización del reggaetón, que apareció como un género contracultural y *underground* que eventualmente se volvió *mainstream*.

El colonialismo estadounidense en Puerto Rico

Puerto Rico ha sido criticado por no convertirse en un Estado autónomo, como lo hizo Cuba al independizarse de España en 1898, lo que ha llevado a que la izquierda latinoamericana compare a los puertorriqueños con los cubanos de Miami, una ciudad del estado de Florida en la Unión Americana a la que despectivamente se refería como la “gusanera” durante la Guerra Fría. Sin embargo, rara vez se considera que Puerto Rico no es dependiente por voluntad propia, sino porque España pagó a Estados Unidos una deuda cediéndole la isla en 1898. Estados Unidos la aceptó, pero desde un inicio se negó a incorporarla como un estado más de la Unión Americana, dado que reconocía la distancia sociocultural de su población por hablar español y ser negra, mulata y mestiza. Socioeconómica y culturalmente, a Puerto Rico se le asignó un lugar de veraneo y de producción de azúcar, y así se dejó a la población en su condición rural (Bully Magnets, 2021; Rodríguez Gelfenstein, 2004).

Entre 1898 y 1950, Estados Unidos inventó una nueva tradición de expansionismo territorial o colonial, con una doctrina constitucional para gobernar los territorios ultramarinos españoles anexados durante la guerra de 1898. Anclada en las ideologías racistas prevalecientes del excepcionalismo estadounidense, la interpretación constitucional resultante ha sido descrita como la “doctrina de la incorporación territorial”, la “Tercera Visión”, la “doctrina de los Casos Insulares” o “la doctrina de los separados y desiguales” (Morales, 2017).

Como elemento central en esta interpretación constitucional estaba la idea de que Estados Unidos puede gobernar selectivamente “territorios no incorporados”, como posesiones territoriales extranjeras que pertenecen pero no son parte de Estados Unidos. Puerto Rico es un Estado Libre Asociado de los Estados Unidos, lo que significa que tiene su

propia constitución y gobernador, pero no forma parte del territorio nacional de Estados Unidos. Este estatus fue establecido en 1952 y permite a Puerto Rico mantener cierta autonomía política, aunque sigue sujeto a la autoridad del Congreso de aquel país. Los residentes de Puerto Rico son ciudadanos de EE. UU. y pagan impuestos federales, pero no pueden votar en las elecciones presidenciales a menos que tengan residencia legal en un estado o territorio incorporado de Estados Unidos.

El comisionado residente es el único representante de Puerto Rico en el Congreso de Estados Unidos, pero solo tiene voz y no voto. Además, Puerto Rico mantiene un estatus territorial dentro de la Constitución de dicho país. No hay otros territorios asociados con el mismo estatus que Puerto Rico. Sin embargo, existen otros territorios no incorporados que tienen diferentes grados de autonomía, como las Islas Vírgenes de los Estados Unidos y Guam. En esa situación, PR tiene una relación colonial con EE. UU.

Durante más de un siglo, el gobierno estadounidense ha utilizado esta doctrina para desarrollar leyes y políticas contradictorias, por lo que la población empezó a manifestar sus interrumpidas ganas de independencia y comenzaron los levantamientos sociales (Morales, 2017). Entre las décadas de los cincuenta y los noventa, el saqueo económico molestó incluso a los criollos que querían más poder económico y político, y también se organizaron. La respuesta del gobierno estadounidense fue reprimir los levantamientos, pero además tomó medidas políticas y económicas para aparentar que cedía independencia.

En 1948, Luis Muñoz Marín, del Partido Popular Democrático, se convirtió en el primer gobernador electo de Puerto Rico. Junto con las élites económicas, Muñoz Marín argumentó que Puerto Rico no tenía el desarrollo económico ni los recursos para una vida como nación independiente y que

era conveniente depender política y económicamente de Estados Unidos. Propuso la así llamada “tercera vía”, que no era ni independencia ni integración total, algo que los estadounidenses tampoco deseaban. Esta vía consistía en que Puerto Rico estaría incorporado política y económicamente a Estados Unidos mientras manejaba sus asuntos locales (Bully Magnets, 2021; Morales, 2017; Rodríguez Gelfenstein, 2004).

En 1950, el Congreso estadounidense legisló para que Puerto Rico redactara su propia Constitución, la cual estableció que era un “Estado Libre Asociado” de Estados Unidos (*Commonwealth*). La Constitución entró en vigor en 1952, y estableció la adhesión de la isla a la Unión Americana: Puerto Rico era propiedad de Estados Unidos, pero no pertenecía a Estados Unidos como un estado federado. Los puertorriqueños podían convertirse en ciudadanos estadounidenses solo si dejaban la isla y se mudaban a alguno de los estados para asimilarse, con lo cual adquirían derechos políticos. Mientras tanto, en la isla eran considerados residentes. No es casualidad que el rapero de Calle 13 se haga llamar *Residente* y sea muy crítico del gobierno colonial de Puerto Rico. Durante la Guerra Fría, Puerto Rico se convirtió en una geografía estratégica para acciones militares y de dominio político en la región. Sin embargo, los puertorriqueños no dejaron de manifestar sus deseos de independencia, lo que resultó en masacres, persecuciones e intromisión del FBI en las actividades políticas de sus activistas, similar a lo que la CIA llevaba a cabo en Cuba (Bully Magnets, 2021; Morales, 2017; Rodríguez Gelfenstein, 2004).

En el ámbito económico, durante este período Puerto Rico se urbanizó con la industrialización de la economía rural, pasó de la producción de azúcar a la inversión de empresas estadounidenses con fines de exportación. Sin embargo, Puerto Rico no podía decidir su política económica. Entre 1950 y 1960, Estados Unidos implementó el Operativo Bootstrap o

"Manos a la Obra", que fomentó la industrialización y la migración laboral a lugares como Nueva York y Chicago, donde los puertorriqueños trabajaban en áreas industriales (Bully Magnets, 2021; Morales, 2017; Rodríguez Gelfenstein, 2004).

La crisis petrolera de la década de 1970 estancó la economía estadounidense, que dependía en gran medida del sector petroquímico, lo que llevó a un desempleo del 18 por ciento. El Congreso estadounidense respondió con un incremento en los subsidios sociales y la inclusión de la Sección 936 en el Internal Revenue Code, que ofrecía incentivos fiscales a las corporaciones que invirtieran en Puerto Rico. Aunque esto atrajo inversiones en sectores de alta tecnología, como farmacéuticas y electrónicos, resultó insuficiente y aumentó el desempleo y la pobreza. Igual que en países como México, surgieron mercados informales (como los del ambulantaje y las guarderías clandestinas) e ilegales (como el de las drogas, el trabajo sexual y las apuestas). El auge del mercado de las drogas incrementó la criminalidad. El sector informal, sin embargo, ayudó a estabilizar la economía (Bully Magnets, 2021; Morales, 2017; Rodríguez Gelfenstein, 2004).

Tras la caída del Muro de Berlín y con la llegada del neoliberalismo en la década de los noventa, Puerto Rico perdió interés geopolítico para Estados Unidos. Las corporaciones estadounidenses se trasladaron a países como México, donde los salarios eran más bajos y las leyes laborales y ambientales menos estrictas, algo que se consolidó con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), que con el tiempo se ha transformado en el Tratado entre México, Estados Unidos y Canadá (TEMEC). Las consecuencias para Puerto Rico fueron desempleo, pobreza y abandono social, lo que incrementó aún más la criminalidad y sirvió como pretexto para implementar políticas de "cero tolerancia" similares a las de Nueva York y Los Ángeles. El mercado de las drogas se presentó como una opción para los jóvenes de comunidades marginadas y

racialmente discriminadas, mientras se privatizaba el mantenimiento de la vivienda pública. La solución fue punitiva, con un aumento en los dispositivos de seguridad y policiales, lo que creó más pánico para ocultar que la crisis de seguridad era en realidad una crisis de desigualdad en el contexto colonial (Bully Magnets, 2021; Morales, 2017; Rodríguez Gelfenstein, 2004).

Bajo el capitalismo neoliberal y colonial, la gobernanza punitiva contuvo los efectos sociales de la desigualdad económica y racial, al tiempo que impulsó la expansión carcelaria como forma de acumulación por desposesión. Esta gobernanza produjo jerarquías de raza, clase, localización espacial, género, sexualidad y ciudadanía, que asociaron a los puertorriqueños negros y de piel oscura con conductas delictivas y los expuso a niveles más altos de exclusión y peligro.

Espacialidad y política racial en Puerto Rico: cero tolerancia y criminalización de la juventud

Según Marisol LeBrón (2019) y Petra Rivera-Rideau (2015), la formación racial en Puerto Rico es el resultado de un proceso histórico marcado por el esclavismo en las plantaciones, el genocidio indígena, la colonización española y la estadounidense, y la explotación capitalista-colonial. Este contexto ha dado lugar a un mito fundacional de la identidad boricua basado en la idea de que en Puerto Rico hay una democracia racial, según la cual los puertorriqueños son producto del mestizaje entre indígenas taínos, españoles y africanos, lo que supuestamente evita los conflictos raciales que en Estados Unidos casi han derivado en guerra civil. Las élites blancas boricuas comparten un supremacismo similar al estadounidense y vinculan su ascendencia blanca a los españoles en lugar de a los anglosajones. Argumentan que el mestizaje en la isla hace que la convivencia racial en Puerto

Rico sea más armoniosa que en Estados Unidos, al igual que en el resto de Latinoamérica. Sin embargo, esta narrativa oculta el racismo estructural que persiste en la isla, ya que el racismo se asocia con la política racial de Estados Unidos y lo considera un problema ajeno a PR. Esta percepción silencia las discusiones sobre el racismo contra las personas negras en Puerto Rico, a pesar de que prácticas como el perfilamiento racial ocurren y se hacen igual que en Estados Unidos.

La distribución geográfica de la población está marcada por su origen. En la costa, predominan las comunidades negras, herederas de las plantaciones esclavistas; en las zonas medias y rurales, la población es mayoritariamente mestiza; las urbanizaciones (zonas residenciales) están habitadas por blancos, mientras que los caseríos (unidades habitacionales de interés social) y los barrios (colonial de clase media y baja) son ocupados por personas mestizas y afrodescendientes. Esta división espacial de la raza fue impuesta desde el colonialismo español y estadounidense, y se acentuó con la llegada del neoliberalismo y la guerra contra las drogas. Los boricuas se racializan según el espacio que ocupan, y en las áreas urbanas pobres se asocia a las personas con estereotipos negativos vinculados a la negritud, como la violencia y la hipersexualidad. Existe una intersección entre espacio y clase social, lo cual hace que el racismo nunca se mencione directamente en discusiones sobre raza y se perpetúe la idea de que los afrodescendientes son diferentes o excepcionales dentro de la mayoría mestiza (LeBrón, 2019; Rivera-Rideau, 2015).

En este contexto, la seguridad y el poder punitivo también están racializados, pues se despliegan para contener los "peligros" raciales y de clase, mientras que se protegen los espacios asociados con la blanquitud. Esto fue particularmente evidente en la década de los noventa, durante la reestructuración económica neoliberal. La vigilancia policiaca se convirtió en una herramienta para gestionar los efectos

negativos de los programas de ajuste estructural, y se focalizó en las poblaciones racializadas y marginadas, a quienes se les culpaba de generar inseguridad social debido a una supuesta cultura patológica y a las condiciones de vida en la vivienda subsidiada. Se aprobaron leyes para proteger con rejas los barrios adinerados, mientras que se llevaban a cabo redadas en caseríos y barrios. Estas operaciones apuntaban directamente a los jóvenes estigmatizados como pobres, peligrosos, violentos y negros. Durante los allanamientos, se registraron numerosos abusos sexuales que resultaron en embarazos de adolescentes, y aumentó el número de homicidios, especialmente en municipios como Carolina, considerada la cuna del reggaetón (LeBrón, 2019; Rivera-Rideau, 2015).

La criminalización racial en Puerto Rico no puede entenderse sin hacer referencia a las experiencias de marginalización racial en Estados Unidos, especialmente a partir de la década de los ochenta. En ese periodo, la política de "cero tolerancia" y la "guerra contra las drogas" implementadas por la administración de Ronald Reagan tuvieron un impacto devastador en las comunidades negras y latinas de las principales ciudades estadounidenses. En ciudades como Los Ángeles, el desmedido aumento de la presencia policial en barrios de minorías, acompañado de prácticas de perfilamiento racial, condujo a una sensación de opresión entre los jóvenes de estos barrios, quienes se convirtieron en el blanco de políticas represivas, inspiradas en la teoría de "las ventanas rotas" (LeBrón, 2019; Rivera-Rideau, 2015).

La teoría de las ventanas rotas, propuesta por James Q. Wilson y George L. Kelling (1982), sostiene que el desorden en los espacios urbanos, como los grafitis o las ventanas rotas, puede conducir a un aumento del crimen. Bajo esta teoría, el crimen es visto como una consecuencia directa del desorden social y urbano, lo que justifica el aumento de la vigilancia y la

intervención policial. En la práctica, esta teoría resultó en políticas de "cero tolerancia" que intensificaron la vigilancia policial en comunidades negras y latinas de grandes ciudades como Nueva York y Los Ángeles. Bajo el capitalismo neoliberal, esta gobernanza punitiva ha servido para contener los efectos sociales de la desigualdad económica y racial.

Según LeBrón (2017, 2019), la criminalización de afroamericanos en los Estados Unidos, particularmente en Los Ángeles durante los años ochenta y noventa, estableció paralelismos claros con la experiencia puertorriqueña. El perfilamiento racial y las políticas de cero tolerancia derivadas de la teoría de las ventanas rotas exacerbaron las tensiones raciales que culminaron en los disturbios de Los Ángeles de 1992. En este contexto, surgieron grupos musicales como N.W.A., que mediante sus letras abordaban temas como la brutalidad policial, el racismo institucional y la lucha por la supervivencia en un sistema que les negaba oportunidades socioeconómicas. Canciones como "Fuck the Police" no solo denunciaban la violencia policial, sino que también cuestionaban el racismo institucional y el sistema económico que mantenía a estos barrios bajo control. La relevancia de este movimiento radica en su capacidad para dar voz a los jóvenes, al mismo tiempo que rompía los estigmas impuestos sobre las comunidades marginalizadas. Este fenómeno fue una forma de resistencia cultural y política, donde la música se convirtió en un medio para denunciar la violencia sistemática y la desigualdad racial.

En Puerto Rico, estas políticas fueron adoptadas en los noventa. Durante esa década, Puerto Rico experimentó un fuerte auge en las políticas de seguridad pública impulsadas por la administración de Estados Unidos y el gobierno local, dentro del marco de la llamada guerra contra las drogas. Estas políticas incluyeron la implementación de políticas contra la presencia de pequeños desórdenes sociales en los espacios

públicos, como el consumo de drogas en la vía pública o el vandalismo, ya que podían contribuir a un aumento generalizado del crimen. Bajo este marco, el Estado comenzó a aplicar estrategias de control más agresivas en los barrios marginales y los caseríos, donde se concentraban las poblaciones más vulnerables, racializadas y empobrecidas (LeBrón, 2017, 2019).

La criminalización de jóvenes pobres y racializados, especialmente aquellos de origen afrodescendiente o mestizo, se convirtió en una parte integral del tejido social en Puerto Rico. La policía comenzó a enfocarse en las zonas de mayor concentración de pobreza y en aquellos sectores donde el reggaetón y otras formas de música urbana comenzaron a proliferar, como Carolina, Loiza y Río Piedras, que están en la periferia y zona metropolitana de San Juan. Estas políticas de criminalización no solo reflejaron un intento de control social, sino que también posicionaron a la juventud marginalizada en un estado de vulnerabilidad constante. La figura del "sospechoso" se convirtió en una construcción social y racial en la que el acceso a ciertos espacios urbanos y comportamientos se definía a través de la vigilancia racializada. De este modo, el reggaetón y sus artistas se vieron, desde sus inicios, como un blanco natural de la censura y la represión cultural, ya que la música era vista como un reflejo de la amenaza que representaba el cuerpo negro y juvenil en esos contextos (LeBrón, 2017, 2019).

La vigilancia policiaca en Puerto Rico se intensificó con la creación de unidades especializadas en patrullaje y la militarización de las fuerzas policiales. Se buscaba sofocar la delincuencia en zonas pobres y tuvo un impacto especialmente negativo sobre las comunidades de jóvenes negros y mestizos, quienes fueron etiquetados como los principales "generadores de inseguridad social". En lugar de abordar las causas estructurales de la pobreza, estas políticas de "cero tolerancia"

centraron la atención en la criminalización de las personas y las comunidades, especialmente los jóvenes de las zonas más marginadas, y las asociaron con la cultura del crimen y la violencia (LeBrón, 2017, 2019).

Los caseríos en Puerto Rico, inicialmente establecidos como soluciones de vivienda pública para los sectores más pobres, se convirtieron rápidamente en símbolos de marginalidad y segregación. Estas comunidades, en su mayoría habitadas por personas de origen afrodescendiente y mestizo, fueron cada vez más estigmatizadas por el discurso oficial como focos de violencia, delincuencia y drogas. A lo largo de los años, los caseríos se transformaron en espacios de vigilancia constante, donde la presencia policial se volvió una característica fundamental de la vida cotidiana. Esta criminalización no se limitó a las acciones explícitas de la policía. La percepción de los caseríos como lugares de peligrosidad y de "conductas delictivas" fue absorbida por los medios de comunicación y por las políticas públicas, que comenzaron a asociar estos lugares con la pobreza y la negritud. El "perfil racial" de los residentes de los caseríos fue marcado por estereotipos que los vinculaban con la violencia y el narcotráfico, lo cual alimentó una imagen negativa y deshumanizada (LeBrón, 2017, 2019).

El aumento de la presencia policial en los barrios marginales de Puerto Rico no condujo a una disminución de la violencia, sino que exacerbó los problemas de seguridad. Durante las intervenciones policiales masivas, los residentes de los caseríos vivieron situaciones de abuso de poder, incluyendo allanamientos ilegales y violencia física por parte de los agentes. En muchos casos, las detenciones fueron arbitrarias y basadas en la pertenencia a un grupo racial o social estigmatizado, y las represalias por parte de las fuerzas de seguridad incrementaron el clima de tensión en estas comunidades (LeBrón, 2017, 2019).

El reggaetón como resistencia en PR y más allá

En este contexto surgió el trap boricua, un género musical que incorporó ritmos caribeños como el reggae y el dancehall en español. Se desarrolló como una forma de expresión y resistencia frente a las desigualdades económicas y raciales perpetuadas por el sistema colonial y neoliberal, así como frente a las políticas punitivistas y criminalizadoras que se usaron para abordarlas. Surgieron figuras como los "bichotes", que eran los capos que suplían las deficiencias del Estado, similares a Pablo Escobar en Medellín. Se difundió la idea de que la cultura del narco se había fusionado con las de las comunidades de los caseríos, lo que se reflejaba en el *rap* y el reggaetón. La existencia de estas figuras mostró el colapso del sistema estatal para proveer servicios básicos a las comunidades marginadas. A falta de un Estado de bienestar que resolviera las necesidades básicas de estas poblaciones, los jóvenes de los caseríos vieron en el narcotráfico una vía para mejorar su situación económica y encontrar un lugar dentro de un sistema social que los había excluido. Esta economía paralela se entrelazó con la música urbana, ya que muchos reggaetoneros y raperos también provenían de estos barrios y, a menudo, utilizaron la música como una forma de escape y de denuncia frente a las condiciones de vida que enfrentaban (LeBrón, 2011; Rivera-Rideau, 2015).

Los raperos, muchos de ellos vinculados a la migración circular y la diáspora, encontraron en la música una vía de escape y una fuente de ingresos en una sociedad con escasas oportunidades laborales. La industria musical y el narcotráfico se convirtieron en alternativas económicas para los jóvenes en un contexto de desempleo e incertidumbre. Aunque no eran siempre ni necesariamente lo mismo, la industria de la música y el narcotráfico se entrecruzaron, afectaron a las mismas personas y generaron una economía informal. Sin acceso a medios legales de distribución de sus discos, los artistas

recurrían a los narcotraficantes para vender sus casetes, que grababan en departamentos de los caseríos. Estos casetes se comerciaban en puntos de venta de droga, y las letras, que hablaban de drogas, policía y vida en los barrios marginales, fueron utilizadas por las autoridades para estigmatizar el género. La música *underground*, especialmente el reggaetón y el *rap*, se convirtió en un problema de seguridad pública, y en 1995 se realizaron redadas en tiendas de discos para confiscar cientos de copias y arrestar a vendedores que eran inmediatamente liberados por ser este tipo de detención una medida inconstitucional (LeBrón, 2011; Rivera-Rideau, 2015).

El perfilamiento racial se intensificó y se arrestaba a cualquiera que tuviera el *look* de rapero o reggaetonero. Se les confiscaban los casetes que trajeran en sus autos y les revisaban las mochilas en las escuelas en busca de drogas y casetes. Estas prácticas afectaron principalmente a jóvenes pobres, afrodescendientes y de clase media, lo que perpetuó la marginalización y la criminalización de estas comunidades. La música, que inicialmente era una forma de expresión y resistencia, se convirtió en un blanco de las autoridades que buscaban controlar no solo el narcotráfico, sino también las narrativas que surgían desde los márgenes de la sociedad. Así, la vigilancia policiaca en los noventa no solo gestionó los efectos de la reestructuración económica, sino que también reforzó las estructuras raciales y de clase que habían definido la historia de Puerto Rico (LeBrón, 2011; Rivera-Rideau, 2015).

El reggaetón, que comenzó como forma de resitencia para los jóvenes marginados, se convirtió en un blanco de las políticas represivas del Estado. Las letras que abordaban temas como la pobreza, la violencia policial y el narcotráfico fueron interpretadas como una amenaza, lo que llevó a intentos de prohibición y control. Sin embargo, estas medidas no solo fracasaron en su objetivo de erradicar el género, sino que también reforzaron las estructuras raciales y de clase que

históricamente habían marginado a las comunidades negras y pobres en Puerto Rico. Así, en los noventa la vigilancia policiaca profundizó las desigualdades y la criminalización de las poblaciones más vulnerables, lo cual estableció un ciclo de exclusión y violencia (LeBrón, 2011; Rivera-Rideau, 2015).

De esta forma, el reggaetón surgió a finales de los noventa en Puerto Rico, en un contexto social marcado por la pobreza, la marginalidad y la exclusión, y adoptó una estética sonora y lírica que abordaba temas de lucha, supervivencia y la realidad de las comunidades urbanas. Sin embargo, fue precisamente esta estética la que lo convirtió en un objeto de criminalización cultural. Los sectores más conservadores de la sociedad, incluidos los medios de comunicación y las élites políticas, asociaron el reggaetón con la delincuencia y el desorden social, lo que estigmatizó a los jóvenes que lo consumían y producían. La criminalización cultural del reggaetón no fue solo un fenómeno mediático, sino también una estrategia política. El género fue vinculado con la "peligrosidad" de las clases populares y especialmente con las personas afrodescendientes. Los reggaetoneros, que en su mayoría provenían de barrios marginados de Puerto Rico, eran etiquetados como promotores de la violencia y la "decadencia moral". Este enfoque reflejaba una mentalidad paternalista y colonial en la que las manifestaciones culturales de las clases subalternas eran vistas como una amenaza para el orden establecido (LeBrón, 2011; Rivera-Rideau, 2015).

En sus inicios, el reggaetón era distribuido en casetes vendidos en puntos de droga, lo que reforzó la asociación entre la música y la criminalidad. Canciones como "Señor Oficial" de Eddie Dee expresaban la realidad de la persecución policial, mientras que otros artistas utilizaban el género para criticar las condiciones de vida en los caseríos. Las autoridades utilizaron el reggaetón como chivo expiatorio, asociándolo con la delincuencia y la cultura narcótica. Redadas en tiendas de

discos y confiscaciones de casetes ilustran cómo el reggaetón fue tratado como una amenaza a la seguridad pública. Esta criminalización tuvo un componente claramente racial, ya que los jóvenes negros y pobres, identificados como raperos o reggaetoneros, eran blanco de estas medidas (LeBrón, 2011; Rivera-Rideau, 2015).

Los medios de comunicación desempeñaron un papel fundamental en la construcción de la criminalización cultural del reggaetón. A través de la cobertura sensacionalista, se promovió la idea de que el reggaetón era un género musical peligroso, vinculado al crimen y a las conductas antisociales. En muchos casos, los medios amplificaron los estereotipos de los reggaetoneros como figuras desadaptadas, de modo que reforzaron el vínculo entre la pobreza, la negritud y la criminalidad. Este estigma fue especialmente fuerte en los primeros años del siglo XXI, cuando artistas como Daddy Yankee, Don Omar y Tego Calderón comenzaron a alcanzar notoriedad internacional. Los medios, tanto locales como internacionales, presentaban sus letras como promotoras de la violencia y el consumo de drogas, a menudo ignorando el contexto social y las realidades que inspiraban esas canciones. De esta manera, el reggaetón fue asociado con una imagen negativa; se construyó una narrativa que deslegitimaba su valor artístico y cultural. Sin embargo, el reggaetón, al igual que otras formas de música popular, actuó como un reflejo de las tensiones sociales y como un espacio donde la juventud negra y mestiza de Puerto Rico pudo expresar su frustración y deseos de cambio (LeBrón, 2011; Rivera-Rideau, 2015).

Rivera-Rideau (2015) dice que, mientras que el *rap* emergió como una respuesta a la criminalización de la pobreza, el reggaetón se posicionó como una resistencia cultural frente al imperialismo cultural de Estados Unidos. Al incorporar ritmos caribeños como la bomba, el dancehall y el reggae, el reggaetón resistió la homogenización cultural de lo urbano, y

así reafirmó una identidad sonora propia que desafía la dominación cultural externa. Esta resistencia no implicó un regreso a una negritud africana idealizada, sino la reivindicación de la negritud boricua, una identidad que es producto de la diáspora y de la segregación espacial de los cuerpos racializados en la isla.

El reggaetón, por tanto, no solo es un género musical, sino también una expresión cultural que refleja las realidades de las comunidades marginadas en Puerto Rico. A través de su música, los artistas reivindican una identidad que está profundamente marcada por la experiencia de la diáspora, la racialización y la exclusión espacial. Esta representación de la negritud boricua, lejos de ser una simple imitación de influencias externas, es una afirmación de una identidad local y caribeña que resiste tanto al imperialismo cultural como a las estructuras de poder que perpetúan la marginalización de las comunidades negras y pobres en la isla. Así, el reggaetón se convierte en un espacio de lucha y reafirmación cultural, donde la música no solo entretiene, sino que también denuncia, resiste y construye identidad.

Con su migración a otros países de Latinoamérica, el reggaetón ha sido una forma de expresión de los jóvenes criminalizados y sometidos a violencia. Ocurrió en Colombia, donde la juventud paisa encontró una forma de protestar la creciente vigilancia policiaca, criminalización y opresión del Estado en las comunas de Medellín. Sin embargo, el reggaetón se industrializó y se volvió *mainstream* muy rápido. En México los jóvenes que oyen reggaetón han sido criminalizados también a través de los "combos", tribus urbanas que surgen en las zonas metropolitanas y periferias, caracterizadas por su afinidad hacia el reggaetón y su asistencia a los sonideros. Estas agrupaciones están fuertemente vinculadas a la subjetividad racializada del "chaka", un término que describe a jóvenes de barrios marginales y periferias, morenos, que comparten

códigos específicos de vestimenta, música y rituales religiosos, y que son sistemáticamente criminalizados (Frere Affani, 2021; González, 2014).

En este contexto, parecido a la homologación del rapero y el reggaetonero con el gánster en PR, se establece una identificación casi absoluta entre el "chaka" y el reggaetón: todo "chaka" escucha reggaetón, y todo reggaetonero es percibido como un "chaka". Esta asociación refuerza la estigmatización de ambos, ya que la figura del "chaka" está cargada de estereotipos negativos que lo vinculan con el consumo de drogas (usuarios de *mona*, devoción a San Judas Tadeo y una estética particular que incluye ropa clon de diseñador, tenis Jordan y el uso de *mariconeras*). Además, se proyecta una imagen hipersexualizada, especialmente sobre las mujeres, quienes también son descritas con cejas diseñadas y maquillaje llamativo. Esta estética del "chaka" se equipara con la del reggaetonero, lo que consolida una figura criminalizada que se asocia automáticamente con el tráfico o consumo de drogas, el asalto y otras actividades delictivas. Las mujeres que forman parte de esta subcultura también son objeto de estereotipos negativos, pues son retratadas como madres solteras de sexualidad desbordada, sometidas y tontas. Sin embargo, la realidad es mucho más compleja: estas mujeres jóvenes, al igual que cualquier otra, muestran una evidente autonomía sexual y seguridad en su cuerpo, además de adoptar elementos afirmativos de la identidad "chaka", como su código de moda particular (Frere Affani, 2021; González, 2014).

Los "chakas" provienen principalmente de colonias y municipios populares y precarios de la zona metropolitana de la Ciudad de México, donde el reggaetón se convierte en una expresión cultural y una forma de identidad. Espacios como Ecatepec, Naucalpan, Valle de Chalco y Nezahualcóyotl son emblemáticos de esta cultura. Sin embargo, no solo la estética de los "chakas" genera rechazo, sino también la música que

escuchan y la forma en que la bailan. Esta última, en particular, ha sido objeto de una deshumanización que llega al extremo de abrir la posibilidad, incluso en tono de broma, de exigir medidas eugenésicas, como la esterilización, para “evitar su reproducción”. Este discurso refleja la profundidad del prejuicio y la discriminación hacia esta subcultura, que es vista no solo como marginal, sino como una amenaza social que debe ser controlada o erradicada (Frere Affani, 2021; González, 2014).

Conclusión

El perfilamiento racial en Puerto Rico ha jugado un papel crucial en la criminalización de las comunidades racializadas y en la creación de una narrativa de “peligrosidad” asociada a los barrios marginales. Esta política ha perpetuado las desigualdades raciales y sociales, mientras que ha utilizado la música urbana como un chivo expiatorio para justificar su control. La relación entre las políticas de seguridad y el reggaetón es una clara manifestación de cómo el racismo estructural y el control social se entrelazan donde la música como forma de expresión cultural se convierte en un vehículo tanto de resistencia como de criminalización.

Desde sus inicios, el reggaetón reflejó las tensiones sociales y raciales en Puerto Rico, y se convirtió en una plataforma para las voces de las comunidades que habían sido ignoradas por el Estado. A medida que el género creció, también lo hicieron las disputas sobre su legitimidad cultural, con el blanqueamiento y la comercialización del reggaetón como un fenómeno global que diluye sus raíces contestatarias y críticas. Sin embargo, en su forma más auténtica, el reggaetón sigue siendo un testimonio de la resistencia cultural frente a la criminalización y el racismo sistémico.

La relación entre el reggaetón, la racialización y la criminalización en Puerto Rico es un claro ejemplo de cómo la

música puede ser utilizada como un medio para resistir y, al mismo tiempo, cómo las estructuras de poder pueden apropiarse de ella para fines comerciales y de control social. Desde su nacimiento en los barrios marginados de la isla, el reggaetón fue una respuesta a las realidades de pobreza, racismo y violencia estructural. A pesar de la criminalización cultural a la que fue sometido, el reggaetón ha logrado trascender estas barreras, convirtiéndose en un fenómeno global.

2

La irrupción de Bad Bunny en la evolución del reggaetón y la música urbana

El productor y crítico musical El Chombo (2021) sostiene que el reggaetón nacido en Puerto Rico con sus rasgos originales —uso de piano y del instrumental de dancehall conocido como pounder como base para voces rapeadas, ya sea en crudo o con melodía— ya no existe como género, es decir, ha dejado de producirse masivamente por razones económicas. No obstante, el sonido que él identifica como *tumpa tumpa* (El Chombo, 2020), y que es el del reggaetón, persiste en la música urbana. Sin cuestionar su autoridad como figura clave en la historia del reggaetón, aquí se plantea que, desde una perspectiva sociocultural, el género ha atravesado una evolución marcada por la industrialización y la globalización, acompañada por la migración de artistas y productores hacia países con mejores condiciones sociales o con contextos similares a los de su origen: marginación y criminalización de barrios y juventudes. Como señala Petra Rivera-Rideau (2015), es el único género latinoamericano cuya existencia y desarrollo han estado estrechamente ligados al movimiento migratorio. En este proceso sociocultural y migratorio, coincidiendo en parte con lo que afirma El Chombo (2021), el *tumpa tumpa* o el sonido que identificamos con el reggaetón ya no se produce de forma masiva, sino que se ha integrado al repertorio de artistas de

pop latino, regional mexicano, trap y música urbana, en la que se ubica Bad Bunny. No obstante, para fines de este libro se le seguirá llamando reggaetón.

A partir de esta premisa, el capítulo analiza cómo la migración no solo ha permitido la expansión geográfica del reggaetón, sino que ha sido un motor central en su diversificación estética, sonora y discursiva hasta entrar al género más amplio de la música urbana latina. Se argumenta que los cruces entre lo local y lo transnacional han dado lugar a nuevas formas de reggaetón que escapan a las categorías tradicionales, y que estos desplazamientos han permitido la emergencia de propuestas más híbridas, experimentales y politizadas. Comprender estos procesos es clave para dimensionar la relevancia de artistas como Bad Bunny, cuya obra encarna y amplifica esta transformación del reggaetón y lo incluye en un fenómeno global, diverso y culturalmente significativo.

Este capítulo se estructura en tres secciones que permiten comprender el desarrollo histórico, cultural y político del reggaetón hasta su inmersión en la música urbana en clave migratoria y colonial. Primero, ofrece una aproximación conceptual al género como fenómeno sonoro, performativo y sociopolítico, surgido de los márgenes urbanos y atravesado por la racialización y la precariedad. A continuación, explora cómo el género ha mutado en función de sus trayectorias diaspóricas, y se ha transformado en distintos contextos según las geografías y condiciones materiales que lo acogen, lo que ha dado lugar a expresiones diversas que, sin perder su raíz, responden a lógicas de circulación global. Finalmente, se analiza el proceso mediante el cual el reggaetón fue domesticado por la industria cultural y estetizado para audiencias blancas y globales, así como la forma en que Bad Bunny subvierte esta domesticación al reinscribir lo político y lo boricua en sus obras, de modo que recupera el potencial

contestatario del género desde una estética popular y anticolonial.

Definiendo el reggaetón

El reggaetón es un subgénero de la música urbana latina que surgió en las zonas marginales de Puerto Rico en la década de 1990, aunque sus raíces se remontan al dancehall y al reggae de Jamaica. Su desarrollo no puede entenderse sin la influencia de Panamá, donde productores como El Chombo comenzaron a adaptar el ritmo del dembow, un patrón rítmico originado por Shabba Ranks y popularizado por Nando Boom. Este ritmo, basado en un compás 4/4 con un golpe de batería repetitivo, se convirtió en la base del reggaetón al ser reinterpretado por artistas latinos (El Chombo, 2020, 2021; Wilson, 2020). Así, el dembow se consolidó como el pulso esencial del género, conectando sus raíces afrocaribeñas con el entorno urbano latinoamericano.

Aunque Panamá fue clave en su gestación, fue en Puerto Rico donde el reggaetón se consolidó y se industrializó. A finales de los noventa, en un contexto de criminalización de los barrios populares, artistas como Vico C, Eddie Dee y Héctor El Father comenzaron a fusionar el dembow con rap. Sin embargo, figuras como Daddy Yankee, Tego Calderón, Ivy Queen y Don Omar definieron el sonido característico del género, integrando elementos como el pounder, sintetizadores y un estilo vocal que alterna entre rapeo y canto melódico. El pounder, derivado del *beat* del dancehall, constituye la base rítmica del reggaetón. Su distintivo “tumpa tumpa”, como lo describe El Chombo, fue determinante para la popularización del género en sus primeras etapas en Puerto Rico. Con el tiempo, este patrón se ha enriquecido con elementos del trap, la electrónica y otros ritmos latinos, lo que dio lugar a una mayor complejidad sonora (El Chombo, 2020, 2021).

Junto al pounder, el uso del teclado ha sido crucial para

dar al reggaetón su atmósfera sintética y melódica. Este recurso ha facilitado su transición hacia formas más accesibles, como el reggaetón pop. Además, el estilo vocal —caracterizado por un rapeo cerrado, rápido y preciso, heredado del rap estadounidense— ha sido fundamental en su evolución. La combinación de rap y canto ha permitido su fusión con géneros más comerciales.

A pesar de sus similitudes con el trap latino —como el uso del pounder y temáticas centradas en la vida callejera—, ambos géneros tienen orígenes y características distintas. El trap nació en Estados Unidos durante los noventa, influenciado por el hiphop y la música electrónica, con letras explícitas sobre drogas y violencia. En contraste, el reggaetón, con influencias del reggae y el dancehall, ha ampliado su espectro temático y sonoro, abordando tanto el disfrute como la crítica social. La convergencia entre reggaetón y trap ha dado lugar a nuevas formas híbridas. Bad Bunny ha sido uno de los principales exponentes de esta fusión, integrando la crudeza lírica del trap con la estructura y el ritmo del reggaetón. Canciones como "Soy peor" y "Vete" ejemplifican esta síntesis, que ha captado a un público amplio y diverso.

Si bien El Chombo (2021) sostiene que el reggaetón originado en Puerto Rico con sus características iniciales ha desaparecido, aquí se plantea que su sonido se ha sumado al género más amplio conocido como música urbana latina. Esta transformación ha sido impulsada por procesos migratorios, a medida que artistas y productores llevaron el género a nuevos contextos culturales. Un ejemplo central es Nicky Jam, quien revitalizó su carrera en Medellín, Colombia, así como Rosa Pistola, artista colombiana que ha desarrollado su propuesta entre México y Estados Unidos. En este sentido, el reggaetón no ha desaparecido, sino que se ha transformado a través del movimiento transnacional de quienes lo producen. Como se mencionó, Petra Rivera-Rideau (2015) señala que se trata del

único género latino que ha nacido y se ha desarrollado a través de la migración.

Tipos de reggaetón a partir de su migración

Considerando las salvedades que hace El Chombo sobre reggaetón y el sonido del *tumpa tumpa*, así como mi propio conocimiento sociocultural del reggaetón, propongo que los tipos de reggaetón surgidos de la migración son cinco: 1) lo que El Chombo (2020, 2021) denomina reggaetón de la mata, que es el surgido en Puerto Rico entre 2000 y 2009; 2) el reggaetón melódico, surgido en Medellín y desarrollado entre 2009 y 2017; 3) el popetón, que tuvo un *boom* con la canción "Despacito" de Daddy Yankee y Luis Fonsi en 2017 hasta el presente; 4) el reggaetón de mujeres, que inició en la década de 2010, y 5) el reggaetón melódico de la calle, surgido en 2019 y vigente hasta la fecha, y que es el que floreció en países como México, Chile y Argentina como evolución de las cumbias electrónicas, que son ritmos de las periferias de las grandes capitales de estos países. Este reggaetón forma parte de la fluidez de un género más amplio conocido como urbano latino, que incluye cumbia, hiphop, rap, corridos tumbados, banda y hasta música tex-mex. En esta fluidez musical, con énfasis en el trap y el reggaetón, se ha insertado notoriamente Bad Bunny, quien ha incluido rock alternativo, pop indie, plena, bomba, dembow, grupera y salsa en su música.

El primer tipo de reggaetón, el de la mata, puede considerarse el estilo original del reggaetón emigrado de Panamá, con artistas como el mismo Chombo, El General, La Factoría y DJ Pablito, quien produjo a innumerables artistas de dembow. El reggaetón de la mata está caracterizado por un ritmo marcado por el pounder, sin melodías complejas y con un rapeo cerrado. Se inició en el *underground* con DJ y artistas provenientes de clases populares, como Héctor El Father, Vico C y Eddie Dee, quienes eran raperos e insertaban el pounder en

algunas canciones. Su papel fundacional en el reggaetón tiene que ver con que eran artistas de *backgrounds* populares, con problemas de consumo de drogas y de marginación social, y en sus letras denunciaban el abuso policial del que se habló en el capítulo 1. El Father y Vico C se retiraron tempranamente para dedicarse a actividades religiosas (El Chombo, 2020, 2021; Rivera-Rideau, 2015; Wilson, 2020).

Daddy Yankee, Tego Calderón y Don Omar son considerados los padres de este tipo de reggaetón, que tiene una sola madre, Ivy Queen, quien fue la única reggaetonera de la mata y la única mujer que triunfó en el medio al nivel de aquellos, hasta que el género emigró a Colombia (El Chombo, 2020, 2021; Rivera-Rideau, 2015; Wilson, 2020). En este tipo de reggaetón también se incluyen los combos boricuas, que no se deben confundir con los mexicanos de los que se habló en el capítulo 1, que son pandillas de jóvenes que escuchan reggaetón y adoptaron el nombre de las bandas de barrio de Medellín. Los combos en el reggaetón de la mata son duplas que combinaban rap cerrado con rap melódico para hacerlo más bailable y sensual. Las letras narraban la vida en la calle y actos sexuales que le han dado la fama de ser un género misógino y homófobo. En estos combos encontramos a Plan B, Zion y Lennox y Wisin y Yandel. Daddy Yankee y Nicky Jam tuvieron sus inicios en uno de estos combos, Los Cangris. Otros reggaetoneros de la mata pueden considerarse también Guaynaa, Alexis y Fido, en PR, y los Xxulos, en México.

El segundo tipo, el reggaetón melódico, surgió en las calles de Medellín y con influencia de Nicky Jam, quien tenía la nota melódica en Los Cangris. El reggaetón puertorriqueño llegó a Medellín a principios de la década de 2000, justo cuando se estaba llevando a cabo una política de criminalización y de persecución de jóvenes de las comunas, similar a la que ocurrió en San Juan y su periferia en los noventa. En 2003, se realizó un concierto en Medellín con la participación de Daddy

Yankee, Ivy Queen y Tego Calderón, al cual asistieron más de 40 mil personas y con ello se consolidó la popularidad del género. Surgieron artistas locales como Golpe a Golpe y Tres Pesos, y la productora La Palma.

A mediados de la década de 2000, el reggaetón había alcanzado un auge notable en Puerto Rico y otros países caribeños. Sin embargo, la escena musical de Puerto Rico comenzó a experimentar cambios en la industria, especialmente debido a las dificultades personales de algunos artistas y el auge de otros géneros. En este contexto, algunos artistas boricuas migraron a Colombia, lo que permitió una revitalización del género. Entre estos artistas migrantes destaca Nicky Jam, quien, tras un período de crisis personal y profesional, se trasladó a Colombia a principios de los 2000. Nicky Jam había roto con Daddy Yankee por su problema con las drogas y por lo mismo lo excluyeron de la escena musical, pero Medellín, que estaba volviéndose la nueva meca del reggaetón, lo acogió y allí pudo desarrollar ese *vibe* melódico y romántico que no era bien visto en el reggaetón de la mata.

La llegada de Nicky Jam a Colombia fue un punto de inflexión en la evolución del reggaetón. Junto a productores locales, Nicky Jam comenzó a trabajar en un sonido más suave y melódico que resonó con audiencias más amplias. “Piensas en mí”, una de sus canciones más populares en Colombia, incorporó elementos de vallenato y cumbia, fusionándolos con el ritmo del reggaetón, lo que contribuyó a dar lugar al reggaetón melódico. Esta fórmula atrajo tanto a los oyentes de reggaetón tradicionales como a los aficionados al pop y la música latina más suave.

A partir de allí, con el surgimiento de artistas como J Balvin, Maluma y Reykon, empieza una nueva etapa para el reggaetón que integra ya no solo rap melódico, sino la voz de cantantes melódicos, a los que se suman Lenny Tavárez, Justin Quiles, Karol G, Feid, Blessd y los boricuas Ozuna y Anuel AA,

entre otros. Este tipo de reggaetón que mezcla el canto y el rapeo melódicos ha sido clave para la internacionalización del género, pues su sonido más suave y accesible lo ha hecho popular entre un público más amplio. Este estilo ha sido el responsable de la inclusión del reggaetón en la corriente principal del pop (Arango Lopera, 2023; Razón Pública, 2023).

Los géneros musicales en Colombia son muy variados y ricos, como en Puerto Rico. Si bien la bomba, la salsa y la música jíbara han sido usadas como homenajes y declaraciones políticas en el caso de reggaetoneros boricuas –Tego Calderón, Daddy Yankee y Bad Bunny, por ejemplo–, como se analizará en el capítulo 4, en Colombia la fusión de los ritmos tradicionales con el reggaetón fue algo más orgánico, pues la cadencia de esos ritmos se integró para suavizar y alentar la energía del pounder, haciéndolo más sexy y suave al oído, al tiempo que el pounder revolucionó géneros como el vallenato en los casos de Fonseca y Carlos Vives, y llevó a colaboraciones entre reggaetoneros y vallenateros que modernizaron el segundo, como en el caso de Silvestre Dangond con su colaboración con Maluma en “Vivir bailando”.

El tercer tipo de reggaetón es el popeado o popetón, la versión más comercial del género, que ha ganado gran popularidad desde el éxito de “Despacito” en 2017, y ha llevado al blanqueamiento racial y de clase del género, como se verá más adelante. Esta fusión con el pop ha llevado a que estrellas internacionales, como Shakira, Juanes, Luis Fonsi, Thalía, Enrique Iglesias, Morat, Reik e incluso estrellas del pop anglo, como Madonna y los Black Eyed Peas, incorporaran el sonido del reggaetón en sus producciones o hicieran colaboraciones con reggaetoneros. También han surgido bandas de popetón como Piso 21, cuyo reggaetón se caracteriza por la fusión del pounder con otros ritmos: salsa, vallenato, guaracha, bachata, electrónica y baladas, lo que hace que el reggaetón se diluya en un formato más amigable para el mercado global. La

absorción del reggaetón en el pop ha sido criticada por blanquear el género, que había surgido junto con la criminalización de las minorías afrodescendientes y criminalizadas en las zonas urbanas de la periferia de San Juan, como se analizó en el capítulo 1. Sin embargo, mientras que el reggaetón se fusiona con el pop, sigue siendo un género que se populariza en los barrios populares de otros países, como México, Argentina y Chile, de modo que mantiene su característica de barrio.

El cuarto tipo de reggaetón es el de mujeres, que puede o no ser feminista político, pero muchas de sus exponentes son feministas heteropop, si se considera la definición planteada en la introducción y que se ampliará en el siguiente capítulo. Como se relatará en el capítulo 3, durante los primeros quince años del reggaetón, las mujeres tuvieron una presencia limitada y discriminada en la industria por la persecución del gobierno colonial en Puerto Rico y el machismo en la industria. Las mujeres empezaron a participar con mayor y más influyente presencia a partir de que el reggaetón llegara a Colombia y surgieran figuras como Farina y Karol G.

Sin embargo, el reggaetón de mujeres tuvo un *boom* con su migración a República Dominicana, donde se fusionó con el dembow y plasmó un ritmo más rápido, más parecido al dancehall. Aunque surgió en la década de los noventa, el dembow dominicano cobró mayor fuerza y visibilidad en 2010, cuando se fusionó con el reggaetón, consolidándose como un género con identidad propia. Al igual que ocurre con el reggaetón colombiano y el boricua, el dominicano se nutre de ritmos locales, como el merengue, y de influencias internacionales, como el dembow y el dancehall jamaiquinos de los años noventa, pero se distingue por su tempo acelerado y su energía vibrante. Esta particularidad rítmica le ha permitido destacarse en el panorama musical urbano, creando un sonido único que refleja la cultura y la identidad dominicana. En este

contexto, destaca la presencia de artistas como El Alfa, quien ha sido una figura clave en la popularización del género.

Uno de los aspectos más significativos del dembow dominicano es la irrupción de mujeres artistas que han reafirmado la tendencia, impuesta inicialmente por Colombia, de letras con temáticas de sexualidad positiva y empoderamiento femenino. Figuras como Tokischa, Natti Natasha y La Materialista han llevado esta narrativa a otro nivel, desafiando estereotipos y redefiniendo el papel de la mujer en la música urbana. Estas artistas no solo han dominado el género, sino que también han abierto espacios para que otras mujeres de diferentes latitudes se incorporen a la escena del dembow y el reggaetón.

Entre las artistas internacionales que han irrumpido en el género se encuentran Tomasa del Real (Chile), Anitta (Brasil) y Ms Nina (Argentina), quienes han aportado sus propias perspectivas y estilos, con lo cual han enriquecido aún más la diversidad del dembow y el reggaetón. Así, el dembow dominicano no solo ha evolucionado musicalmente, sino que también ha generado un espacio de inclusión y representación para las mujeres, tanto dentro como fuera de República Dominicana, con artistas como Bellakat en México, pero también artistas de la diversidad sexual, mujeres y hombres, como Young Miko en Puerto Rico y La Cruz en Venezuela.

Finalmente, el llamado reggaetón melódico de la calle ha cobrado fuerza en Chile, Argentina y México. Una vez que el género adoptó un enfoque melódico, difícilmente pudo volver a sus formas más crudas, aunque continúa siendo una herramienta de expresión para juventudes marginadas en zonas urbanas de ciudades como Buenos Aires o Santiago de Chile. Este retorno del reggaetón callejero se distingue por letras directas, una estética propia y la fusión con ritmos populares locales, como la cumbia villera. A partir de esta corriente emerge el reggaetón mexicano, influenciado no solo por la

cumbia, sino cada vez más por géneros como la banda y el regional mexicano. Estas nuevas configuraciones han traído consigo estilos sonoros distintos, nuevas voces y una mayor participación de mujeres dentro del género.

El reggaetón en Chile comenzó a ganar popularidad a principios de los 2000, especialmente en las favelas y los barrios marginados de Santiago. Al igual que en otros países de América Latina, el reggaetón en Chile tiene una conexión con los movimientos juveniles que resisten las condiciones sociales y económicas impuestas por el neoliberalismo. Destaca la figura de Chris MJ, conocido principalmente por su éxito "Una noche en Medellín", que se viralizó en 2022 en su versión remix, en la que participan Karol G, J Balvin y Nicky Jam. Su estilo se ubica entre el trap y el reggaetón melódico, con influencias del reggaetón comercial y del movimiento urbano latinoamericano.

En sus inicios, el reggaetón chileno, al igual que el puertorriqueño, funcionó como una forma de resistencia cultural. Artistas como Tomasa del Real, Ms Nina, DJ Florentino y Rosa Pistola desempeñaron un papel clave en este proceso, al fusionar el reggaetón con sonidos locales y dar origen a un estilo que combina lo *underground* con lo comercial: el neoperreo. Este subgénero emergió en la segunda mitad de la década de 2010, impulsado por artistas independientes que aprovecharon plataformas digitales como SoundCloud y YouTube para difundir su música sin intermediarios. A diferencia del reggaetón comercial, el neoperreo integra influencias del trap, la música electrónica y otros géneros alternativos, con una estética sonora más cruda y una producción de tipo DIY (hazlo tú mismo), cercana al espíritu del reggaetón de la mata. Además, se distingue por su actitud transgresora y una estética *cyberpunk*, callejera y feminista, que desafía los estereotipos tradicionales del género. Tomasa del Real es considerada una de las figuras centrales del movimiento y se le atribuye la difusión del término neoperreo.

Argentina también ha sido testigo de la evolución del reggaetón en los últimos años. Desde principios de la década de 2010, el reggaetón comenzó a fusionarse con la cumbia villera y el trap, y así se creó un sonido urbano caracterizado por letras que abordan temas de violencia, narcotráfico y la marginalidad de los jóvenes de los barrios pobres de las zonas metropolitanas de Buenos Aires. Artistas como Callejero Fino y L-Gante han sido fundamentales en esta evolución, que dio lugar al "reggaetón de la calle". Destaca la figura de Nicki Nicole, quien saltó a la fama en 2019 con su tema "Wapo Traketero", que rápidamente se volvió viral en Argentina y otros países de habla hispana. Al igual que en Chile, el reggaetón en Argentina refleja las realidades sociales de la juventud de los barrios marginales, aunque en este caso, se fusiona con el trap y otros estilos urbanos locales. Este tipo de reggaetón, que hace referencia al sicariato y a la vida en las villas, ha encontrado una audiencia masiva entre los jóvenes argentinos, que se identifican con la lírica y el estilo crudo del género.

Algo parecido ha pasado en México, donde el reggaetón se ha mezclado con el regional mexicano y la cumbia. El reggaetón mexicano, a diferencia de sus raíces caribeñas en Puerto Rico, Colombia y República Dominicana, se desarrolló siguiendo más la influencia del reggaetón de barrio proveniente de Argentina y Chile. Este género se consolidó en las zonas metropolitanas de grandes urbes mexicanas como Monterrey, Guadalajara y la zona conurbada de la Ciudad de México. Aunque conserva el pounder característico del reggaetón puertorriqueño, se distingue por su integración con formas urbanas de la cumbia —como las cumbias regias, también conocidas como "colombias"— y con sonidos derivados de la banda y el regional mexicano, particularmente aquellos vinculados a los corridos tumbados y bélicos. En cuanto a las letras, si bien se mantienen temáticas tradicionales del

reggaetón, como el deseo y la fiesta, se incorporan elementos narrativos propios del regional mexicano: armas, narcotráfico, marcas de lujo y asesinatos, retomando el imaginario de los corridos alterados y bélicos.

El reggaetón llegó a México desde Panamá en la década de 1990, entrando por el puerto de Veracruz. Uno de los primeros espacios en difundirlo fue el antro Capezzio, donde se comenzó a formar una audiencia local para el género. Sin embargo, no fue hasta la década de los 2000 que surgió el primer grupo de reggaetón mexicano: Dinastía. Durante los años 2010, el reggaetón ganó popularidad entre las juventudes urbanas, impulsado principalmente por DJ como DJ Pablito, DJ Tona, DJ Gral y DJ TNT, quienes lo llevaron a las *tardeadas* juveniles, pese a la ausencia de una industria musical formal dedicada al género en ese momento. Con el tiempo, estos DJ y MC comenzaron a desempeñarse también como productores, lo que marcó el inicio de una escena más consolidada. Figuras como Ugo Angelito y Rosa Pistola destacaron en esta transición, desempeñando un papel fundamental en el establecimiento del reggaetón mexicano como un movimiento musical propio (Vice, 2019, 2020, 2021).

A partir de 2015, la cultura reggaetonera en México comenzó a tomar forma con la aparición de los “combos”, tribus urbanas ubicadas en zonas metropolitanas y periferias que se identifican con el reggaetón y asisten a los sonideros. Estas agrupaciones están fuertemente asociadas con la subjetividad racializada del “chaka”, un término que describe a jóvenes morenos de barrios marginales y periferias, como se explicó en el capítulo 1. Una de las características más destacadas del reggaetón mexicano es su capacidad para combinar el pounder característico del reggaetón con los elementos rítmicos de la cumbia y la banda. Artistas como Uzielito Mix, El Malilla, El Bogueto y Bellakat han sido fundamentales en la consolidación de esta fusión, lo que ha

permitido al reggaetón mexicano crear una estética sonora única que se diferencia de los sonidos tradicionales del reggaetón de Puerto Rico, Colombia, Dominicana e incluso Chile y Argentina (Vice, 2019, 2020, 2021).

El blanqueamiento del reggaetón *mainstream* y la vuelta a lo político con Bad Bunny

La incorporación del reggaetón al mercado global, especialmente a partir del éxito de "Despacito", implicó no solo un giro estético, sino también una transformación en su discurso. Muchas letras comenzaron a alejarse de temas como la marginalidad, la violencia o el deseo explícito, y adoptaron en su lugar narrativas más centradas en el amor romántico y la celebración. Esta modificación respondió a las exigencias de una audiencia internacional que demandaba una imagen más pulida y menos controvertida del género. El blanqueamiento del reggaetón tuvo consecuencias significativas para la representación racial en la música popular. Mientras que los primeros artistas de reggaetón eran principalmente de origen afrodescendiente o mestizo, como Tego Calderón y Daddy Yankee, la inclusión de artistas como Justin Bieber y el protagonismo de figuras más "blancas" en el escenario internacional contribuyó a la erosión de las raíces africanas del género. En este sentido, el reggaetón comenzó a ser visto menos como una forma de música asociada a las comunidades negras y más como un género de "música latina" en general, sin su carácter particular afrocaribeño.

La transnacionalización del reggaetón ha implicado también un proceso de apropiación cultural en el que se han diluido muchos de los elementos subalternos que definieron originalmente al género. Su crítica social, su vínculo con las clases populares urbanas y su carácter contestatario han sido reemplazados, en muchos casos, por una imagen más homogénea y despolitizada, adaptada a los estándares del

mercado global. Las colaboraciones entre artistas internacionales y reggaetoneros puertorriqueños han contribuido a posicionar el reggaetón como una corriente dominante a nivel mundial, pero también han facilitado la neutralización de sus dimensiones más disruptivas.

Un caso emblemático es el de Rosalía. Su irrupción en los primeros lugares de plataformas, como *Spotify*, y su reconocimiento en premios, como los Grammy, han desatado debates sobre los límites de la apropiación cultural dentro del reggaetón. Su posición como única mujer en ciertos *rankings* y su triunfo frente a artistas históricamente ligados al género urbano latino han sido interpretados como señales del modo en que la industria musical globaliza estéticas, ignorando o descontextualizando los marcos socioculturales que les dan origen.

Rosalía, artista española, no proviene de los entornos latinoamericanos racializados y marginados que históricamente han dado forma al reggaetón como fenómeno musical y social. El reggaetón surgió en contextos de marginalidad, violencia estructural y resistencia cultural, y ha emigrado a lugares donde ha sido moldeado por experiencias racializadas y de clase. Las mujeres que han intentado insertarse en este género han enfrentado además barreras específicas vinculadas al machismo, la hipersexualización, la exclusión mediática y la violencia simbólica. La participación de una artista europea en este espacio, sin haber atravesado estas experiencias, pero recibiendo una validación superior en algunos espacios de premiación y crítica, no es producto de la migración del género, como en los casos del reggaetón colombiano, dominicano, sudamericano y mexicano: es un ejemplo de cómo opera la apropiación cultural con una lógica de desigualdad estructural.

El caso de Rosalía se inserta en un debate más amplio sobre los mecanismos de legitimación en la industria cultural

global, donde ciertos cuerpos, acentos y narrativas reciben mayor visibilidad, incluso en géneros nacidos como expresiones de comunidades históricamente subalternizadas. La expansión internacional del reggaetón ha transformado no solo su alcance, sino también su significado cultural, especialmente en relación con las representaciones raciales. A medida que el género fue apropiado por artistas del Norte Global, donde se encuentra la hegemonía de la industria musical, su conexión con las comunidades negras y afrodescendientes de Puerto Rico, donde se gestó, comenzó a desdibujarse. Este proceso de desracialización responde a una lógica recurrente en la música popular globalizada: la apropiación cultural. Bajo esta dinámica, el reggaetón pasó de ser una expresión cultural afropuertorriqueña a comercializarse como un "producto latino" más amplio, adaptable a los gustos del mercado internacional.

Frente al proceso de blanqueamiento del reggaetón *mainstream*, la irrupción de Bad Bunny marca un giro significativo en el género. Haber perdido el Latin Grammy a Álbum del Año en 2022, con *Un verano sin ti*, frente a *Motomami*, de Rosalía, catalizó debates sobre legitimación cultural, racialización y apropiación en la industria global. A diferencia de muchas figuras internacionalizadas, Bad Bunny ha reivindicado el reggaetón como una música de raíces afropuertorriqueñas, y lo ha insertado en una narrativa abiertamente anticolonial. Desde la industria misma —no desde los márgenes—, Bad Bunny ha reformulado el género en términos sonoros, estéticos y discursivos. Se ha consolidado no solo como un ícono musical, sino como una figura política que interpela activamente el tema del colonialismo estadounidense, de la violencia de género y de la homofobia. Su participación en las manifestaciones contra el gobernador de Puerto Rico y canciones como "Afilando los cuchillos", "Estamos bien", "P FKN R" y "El apagón" evidencian su compromiso con la justicia

social y su voluntad de transformar el reggaetón en una plataforma crítica.

Además, su propuesta cuestiona los códigos tradicionales de masculinidad en el género. A través de discos como *YHLQMDLG*, *Las que no iban a salir*, *El último tour del mundo* y *UVST*, introduce una estética que desafía la hipermasculinidad para dar lugar a una masculinidad más vulnerable, plural y emocionalmente compleja. Esta transformación no solo amplía los límites simbólicos del reggaetón, sino que facilita su acceso a nuevas audiencias, especialmente entre clases medias y públicos globales.

Otro gesto disruptivo es su negativa a cantar en inglés. En lugar de adaptarse al mercado anglófono, Bad Bunny mantiene el español como vehículo principal de su arte, fusionando reggaetón con pop sin diluir su identidad cultural. Esta decisión no solo fortalece su arraigo latino, sino que también legitima el español como lengua dominante dentro del circuito global de la música popular. Su impacto ha abierto el camino para la internacionalización de otros géneros, como el regional mexicano, sin necesidad de transitar por filtros de traducción o exotización.

Lejos de representar una figura marginal o alternativa, Bad Bunny opera desde el centro de la industria para subvertirla. Esa tensión entre comercialización y crítica ha generado tanto admiración como rechazo, y lo ha situado en el centro de debates sobre autenticidad, oportunismo y poder simbólico. El análisis de cómo Bad Bunny ha transformado la estética, la discursividad y el potencial político del reggaetón desde el *mainstream* constituye el eje de los siguientes tres capítulos.

Conclusión

El reggaetón surge en Puerto Rico como un género *underground* en el que se mezcló el rap y ritmos locales con el dembow y el dancehall jamaiquinos hispanizados en Panamá. La evolución

del reggaetón ha sido un fenómeno marcado por la migración de artistas y la fusión de géneros. El reggaetón empezó en PR con Daddy Yankee, Tego Calderón, Don Omar e Ivy Queen; emigró a Colombia, donde surgieron artistas como Maluma, J Balvin y Karol G, que lo mezclaron con el vallenato, la cumbia y el porro, y después pasó a República Dominicana, donde surgió una industria de reggaetón femenino que se mezcló con el dembow y ha dado pie a un reggaetón de la diversidad sexual. Más recientemente, el reggaetón ha llegado a Chile, Argentina y México, donde regresó a sus orígenes de calle y se mezcló con la cumbia de las zonas urbanas de grandes ciudades como Buenos Aires, Santiago y Ciudad de México. Con el tiempo, el reggaetón experimentó un proceso de transformación que lo llevó de ser un fenómeno subcultural marginal a un género musical dominante en la escena global. Esta transformación estuvo marcada por el "blanqueamiento" de su estética y su contenido.

A medida que el reggaetón comenzó a ganar popularidad internacional a principios de los 2000, algunos de sus elementos más radicales y contestatarios fueron suavizados para facilitar su aceptación en mercados globales, especialmente en Estados Unidos y América Latina. Sin embargo, con la llegada de Bad Bunny, el género se ha transformado y adquirido una politicidad diferente que se va a explorar en los siguientes capítulos.

3

El dispositivo de la sexualidad en el reggaetón y el feminismo heteropop de Bad Bunny

Como se ha mencionado en capítulos anteriores, la participación de mujeres como intérpretes en la industria del reggaetón fue marginal durante sus primeras etapas, hasta bien entrada la década del 2000. En contraste, su representación como objeto de deseo sexual fue central tanto en la estética visual como en la lírica del género. Esta centralidad ha llevado a que el reggaetón sea etiquetado, en términos generales, como un género misógino o sexista. Si bien muchas canciones reproducen imaginarios de cosificación y subordinación femenina, reducir el género únicamente a una expresión de misoginia implica una lectura simplista que desconoce su diversidad temática.

Como advierte Gayle Rubin (1984), es necesario evitar juicios morales rígidos sobre el sexo y atender a los sistemas que jerarquizan las expresiones del deseo. Desde esta perspectiva, numerosos temas del reggaetón abordan dinámicas afectivas más complejas, como la competencia romántica masculina, el abandono o el dolor tras una ruptura. Ejemplos como "El amante", de Nicky Jam, o "El perdedor", de Maluma, exploran la figura del "otro" masculino en tensión con una pareja oficial, mientras que canciones como "Me rehúso", de Danny Ocean, o "Duele el corazón", de Enrique Iglesias y

Wisin, tematizan la vulnerabilidad masculina. Estas narrativas permiten matizar la idea de que el reggaetón responde únicamente a una lógica de dominación heterosexual.

Sin embargo, la dimensión más problemática del machismo en el reggaetón ha sido la criminalización de las mujeres que bailan perreo y su exclusión estructural de la industria musical. Fue con el auge del dembow dominicano que las artistas femeninas comenzaron a ganar visibilidad, abriendo nuevos espacios de enunciación dentro del género. Desde distintas geografías latinoamericanas, voces femeninas han ampliado el repertorio discursivo del reggaetón, articulando sus propias experiencias corporales, territoriales y afectivas. Desde el feminismo interseccional (Crenshaw, 1991; Curiel, 2013), estas irrupciones deben entenderse no solo como avances en representación, sino como desplazamientos simbólicos que otorgan agencia a mujeres racializadas, migrantes o periféricas.

Este capítulo se enfoca en el lugar de las mujeres dentro del reggaetón, tanto como sujetos de representación como agentes creativas, y analiza la manera en que Bad Bunny, sin haber sido el catalizador de su inclusión, ha reformulado la mirada masculina dentro del género desde una posición central en la industria *mainstream*. Su propuesta estética y discursiva reconoce la autonomía sexual de las mujeres, de modo que se desmarca del modelo tradicional del "macho alfa" dominante en el reggaetón clásico. Para ello, se abordará primero cómo se ha construido la sexualidad femenina heterosexual en el reggaetón a partir del concepto de "dispositivo de la sexualidad" de Michel Foucault; en segundo lugar, se analizará el papel de las estrellas pop como vehículos de representación cultural; y finalmente, se examinará la forma en que Bad Bunny ha contribuido a una discursividad menos machista desde la perspectiva masculina del reggaetón.

El feminismo heteropop frente al dispositivo de la

sexualidad

El presente capítulo busca dimensionar de forma realista la influencia de Bad Bunny en cuanto a las relaciones de género en la estética y la discursividad del reggaetón, las cuales constituyen representaciones culturales que eventualmente repercuten en un horizonte normativo. Por realismo, más que objetividad, se entiende la influencia real que puede tener un artista pop respecto de las representaciones de la masculinidad y la sexualidad heterosexual, sin pedirle o concederle de más, pero sin regatearle su impacto como *role model* en una audiencia internacional de millones de fans y espectadores. El capítulo aborda la sexualidad heterosexual que performa Bad Bunny dentro de lo que se ha llamado *feminismo heteropop*, un término explicado en la introducción y que se refiere a las ideas feministas propagadas por estrellas pop en relación con los temas erótico-amorosos de las relaciones entre personas heterosexuales, sobre todo en el contexto del dispositivo de la sexualidad.

En su análisis de lo que llamó el "dispositivo de la sexualidad", el filósofo francés Michel Foucault (1976) estudió la función económica, racista y clasista de los distintos discursos y las instituciones que se han usado a lo largo de la historia para reprimir y controlar la sexualidad humana. En el caso de las mujeres, la represión sexual no fue usada para controlar los cuerpos de las clases populares y evitar que el placer interfiriera en la maximización de la producción económica. Todo lo contrario, la represión sexual fue algo que la burguesía se impuso a sí misma para regular la raza de su linaje y así asegurar la blanquitud del grupo dominante.

Reprimir la sexualidad permitía reducir el sexo a su función reproductiva y evitar que las mujeres buscaran, como hacían los hombres, disfrute y placer en lo erótico. Tener a las mujeres ajenas al placer sexual y entregadas a la maternidad y las labores del hogar les permitía a los hombres perpetuar su

estirpe, hacer dinero con sus negocios y dedicarse a lo público mientras alguien cuidaba a sus hijos y cocinaba y lavaba para ellos, lo cual daba cabida a la reproducción de la familia y el sistema económico. En términos de competencia amatoria, podían pagar por sexo sin esforzarse en lo más mínimo por aprender sobre el placer en su pareja sexual, algo que ha cambiado poco a través de los años —de allí que a muchos hombres les moleste en la "moral" que las mujeres tengan experiencia sexual y pericia erótica—. Si una mujer mostraba una sexualidad abierta y libre, era un indicador inequívoco de que no había introyectado los discursos de "decencia" con los que se educaba a las mujeres burguesas, o que pertenecía a una clase baja.

Los problemas que plantea el dispositivo de la sexualidad para las mujeres heterosexuales han sido poco explorados en el feminismo, según la feminista de la sexualidad positiva Lynne Segal (1995, 2019). Segal asegura que las feministas heterosexuales han enfrentado tres obstáculos para ser reconocidas por el feminismo dominante en los últimos años: la masculinidad hegemónica, que se basa en la persecución sexual de las mujeres, lo que deriva en miedo y horror a la intimidad y lo femenino; el silencio de las feministas heterosexuales para problematizar la sexualidad frente a esta realidad; y finalmente, la postura de las radicales sexuales y movimientos políticos como el lesboterrorismo (De la Torre, 2015; Puleo, 2010) frente a la heterosexualidad. Segal dice que ha habido "una tendencia poderosa del propio feminismo" a "sobresimplificar la heterosexualidad amarrándola, inevitablemente, a la subordinación de las mujeres" (1995: 18).

Para Segal, la sexualidad hetero siempre ha sido menospreciada, si no es que ridiculizada, en los estudios feministas. Según ella, en investigaciones feministas muy tempranas surgió el dato de que solo un tercio de las mujeres heterosexuales decía haber alcanzado el orgasmo por vía de la

penetración, y esto fue tergiversado para decir después que la mayoría de las mujeres no disfrutaba en absoluto de ese tipo de sexo. Luego, esta falacia fue la base para argumentar que las mujeres inteligentes e independientes, en contacto consigo mismas, evitarían una sexualidad con penetración, por ser "pasiva" y "autodestructiva", en comparación con la sexualidad dirigida al clítoris, más "activa" y "autocontrolada". Este desprecio se ve, asegura Segal, en el discurso de ciertos feminismos cuando en sus glosarios no hay definiciones de la palabra "vagina" y en la iconografía se la describe como un simple "canal de nacimiento" (Segal, 1995, 2019).

El feminismo contemporáneo enfrenta tensiones importantes al abordar la sexualidad heterosexual femenina, particularmente cuando esta se articula con discursos de empoderamiento y autonomía en contextos culturales como el reggaetón. A pesar de los aportes fundacionales de Silvia Federici y Simone de Beauvoir, entre otras autoras, la discusión sobre el deseo heterosexual femenino ha sido históricamente desplazada dentro del pensamiento feminista, en parte debido a las deudas no saldadas en términos de equidad estructural entre géneros.

Muchos de los temas que ocupan a la heterosexualidad se relegan e incluso son tachados de "sensibilidad posfeminista", un término introducido por Angela McRobbie (2009) y Rosalind Gill (2007) para describir cómo los medios contemporáneos representan a las mujeres como sujetos activos y deseantes, promoviendo nociones de libertad, autonomía y hedonismo al tiempo que coexisten con valores sexistas y machistas que perpetúan concepciones tradicionalistas sobre la masculinidad, la feminidad y la heterosexualidad. Gill (2009, 2017) argumenta que esta sensibilidad posfeminista se manifiesta a través de la autovigilancia, la disciplina corporal y un enfoque en la elección individual, todo dentro de un paradigma neoliberal que enfatiza el consumo como forma de

empoderamiento. Estas dinámicas generan un ambiente donde las experiencias de mujeres heterosexuales que encuentran placer y autonomía en prácticas consideradas “tradicionales” o “heteronormadas” son a menudo invisibilizadas o incluso criticadas dentro de ciertos discursos feministas. Esta intransigencia frente a la heterosexualidad y su agenda —desde el sexo mismo hasta las implicaciones individuales de su erotismo— puede alejar a muchas mujeres del feminismo, al no sentirse representadas o comprendidas en sus experiencias y deseos.

Para abordar estas tensiones es esencial adoptar un enfoque interseccional que reconozca la diversidad de experiencias femeninas y las múltiples formas en que las mujeres negocian su autonomía y placer dentro de las estructuras existentes. Esto incluye valorar las expresiones culturales que, aunque se desarrollen dentro de marcos heteronormativos, pueden ofrecer espacios de agencia y empoderamiento para las mujeres. Eso se intenta hacer con el concepto de feminismo heteropop al analizar la sexualidad de las mujeres heterosexuales en relación con industrias musicales y estrellas pop como Bad Bunny. Se mencionó en la introducción que el feminismo heteropop pone de manifiesto la necesidad de desafiar las representaciones tradicionales de la sexualidad y la feminidad. Busca redefinir la sexualidad heterosexual desde una perspectiva de empoderamiento, autonomía y elección a través de artistas pop, reivindicando el derecho de las mujeres a disfrutar de su sexualidad sin ser juzgadas por optar por relacionarse romántica y eróticamente con varones. Simultáneamente, promueve una masculinidad suave, es decir, una que en la estética y lo discursivo se opone a la masculinidad tóxica, que fue la desplegada en el reggaetón durante mucho tiempo, como veremos en el capítulo 4.

Una figura clave en la discusión sobre sexualidad femenina en la cultura pop es Madonna, a quien el heteropatriarcado

sigue hostigando, ahora por envejecer. En 2016, al recibir el premio a la Mujer del Año en los Billboard Women in Music Awards, ofreció un discurso que abordó con frontalidad lo que implica ser mujer —y específicamente mujer heterosexual— en la industria musical. Si bien su posición como mujer blanca con privilegios económicos puede ser cuestionada desde una perspectiva interseccional, lo relevante de su intervención radica en cómo articula su experiencia desde una identidad sexual explícitamente heterosexual, a menudo marginada en ciertos debates feministas.

Madonna ha sido reconocida por desafiar los límites de género y por explorar su sexualidad sin censura. En su discurso, reafirmó esta postura con un gesto provocador que condensó su visión del deseo y el poder: se paró con las piernas abiertas, colocó el pie del micrófono entre ellas y declaró con ironía desafiante: "Siempre me siento mejor teniendo algo duro entre las piernas" (*Público*, 2016). Este *statement* no solo funcionó como una provocación deliberada, sino también como una afirmación de control sobre su cuerpo y su deseo, desafiando los códigos normativos que históricamente han regulado la expresión de la sexualidad femenina en el espacio público.

Después de eso, Madonna describió el *juego* al que deben entrar las mujeres en la industria musical de Estados Unidos:

> Se te permite ser bonita, linda y sexy, pero no demostrar que eres muy inteligente. No tengas una opinión o no tengas una que esté fuera de línea del *statu quo*. Se te permite ser escrutada por los hombres y vestirte como una puta, pero no seas dueña de tu propio "puterío". Y no compartas, repito, no compartas tus propias fantasías sexuales con el mundo. Sé lo que los hombres quieren que seas, pero lo que es más importante, sé lo que las mujeres quieren que seas para que se sientan cómodas cuando estás cerca de otros hombres. Y, por último, no envejezcas,

> porque envejecer es un pecado. Serás criticada y vilipendiada y no se te escuchará en la radio (*Público*, 2016).

Madonna habló de lo que afecta a todas las mujeres: la sexualización de los cuerpos y la cosificación de las mujeres jóvenes, que implica renunciar a la propia voz, reprimir la expresión del deseo sexual mientras se le exige ser un símbolo sexual, apaciguar con el matrimonio la desconfianza de otras mujeres y, sobre todo, retirarse al envejecer. Los hombres están exentos de ese juego, claro está. Ellos podían expresar una sexualidad andrógina sin ser cocinados en leña verde, como Prince o Bowie. Dice que fue llamada "puta" y su cuerpo y vida sexual fueron la comidilla de la industria porque se atrevió a hablar de todo esto. Aun así, insistió en no esconderse, enfrentó el aparato heteronormativo de la industria musical estadounidense. Sin embargo, eso no fue una atenuante frente al duro juicio del feminismo, que no muestra matices cuando se trata de condenar estas paradojas a las que está expuesta una mujer heterosexual en una industria machista y poderosa:

> Camille Paglia, la famosa escritora feminista, dijo que yo hacía retroceder a las mujeres al exponerme sexualmente. Y pensé: "si eres feminista, no tienes sexualidad, la niegas". Y dije: "Que se jodan. Soy una feminista diferente, soy una mala feminista". La gente dice que soy muy controvertida, pero creo que lo más provocador que he hecho es mantenerme firme (*Público*, 2016).

Desde la aceptación y el reconocimiento de su sexualidad, Madonna hizo una prescripción que no difiere mucho de las prescripciones de los feminismos que abogan por la sororidad y la promoción de la colectividad de mujeres. Dijo:

> Lo que quiero decir a todas las mujeres que están aquí hoy es esto: las mujeres han estado tan oprimidas durante tanto tiempo

> que creen lo que los hombres dicen de ellas. Creen que tienen que apoyar a un hombre para que haga el trabajo. Y hay algunos buenos hombres a los que merece la pena apoyar, pero no porque sean hombres, sino porque se lo merecen. Como mujeres, tenemos que empezar a apreciar nuestra valía personal y la de todas. Tenemos que buscar mujeres fuertes para hacernos sus amigas, para unirnos a ellas, para aprender de ellas, para que nos inspiren, para colaborar, para apoyarlas y para que nos iluminen (*Público*, 2016).

El feminismo lírico de Madonna, surgido desde la resistencia heterosexual frente a la heteronormatividad, es una posición política feminista. No contiene la metanarrativa de cambio estructural, el derrumbe del patriarcado, pero encierra una resistencia que va más allá de lo individual porque, de la experiencia y su lugar privilegiado como celebridad, que es incluso más poderoso que el lugar de enunciación de la academia o la política, prescribe sobre empoderamiento, autonomía y ejercicio rebelde de la heterosexualidad.

Otra feminista heteropop importante es Shakira, sobre todo a partir de su separación del futbolista español Gerard Piqué, a quien descubrió teniendo una relación paralela con su empleada Clara Chía. El productor y DJ argentino Bizarrap se le unió para cantar sobre la infidelidad de su exmarido (Music Sessions, vol. 53). La canción no es muy diferente de otras canciones sobre despecho, de hombres y mujeres, pero las redes la lincharon con particular fervor debido a que Piqué era una estrella del club futbolístico Barcelona, que tiene millones de seguidores en todo el mundo. Muchas mujeres prominentes, como la escritora española Rosa Montero, sumaron sus voces a las de cientos de hombres que la acusaban de no tener sororidad con la nueva novia de su ex, que en todo caso no tuvo la sororidad para evitar el sufrimiento que la llevó a sacar esa canción. También le reclamaban no irse con discreción a hacer su duelo en silencio y vergüenza como todas las mujeres

engañadas y cambiadas por otra más joven.

Lejos de avergonzarse o retroceder, Shakira redobló la apuesta: lanzó otra canción con la también feminista del heteropop, la reggaetonera Karol G ("TQG"), y reafirmó la consigna que se volvió mantra en su colaboración con Bizarrap, "las mujeres ya no lloran, las mujeres facturan": hasta junio de 2025, su gira "Las Mujeres Ya No Lloran World Tour" había recaudado más de 130 millones de dólares. En su serie de conciertos en la Ciudad de México, miles de mujeres corearon esos versos con fuerza y llevaban gorras y camisetas con esa frase que, para muchas, se volvió un himno: era la "manada de lobas" a la que la artista les cantaba.

También proyectó en las pantallas su decálogo feminista heteropop, que las asistentes vitorearon y aplaudieron:

> protegerás y cuidarás a tu manada por encima de todo; no pedirás permiso para ser tú misma; bailarás y cantarás cuando necesites curarte; aullarás, porque nadie puede silenciarte; una loba no ataca, se defiende; una loba no compite con otras lobas, se ayudan entre ellas; no reprimirás tu naturaleza salvaje; elegirás tu camino sin que nadie te lo imponga; las lobas no codiciarán las posesiones de sus vecinos. ¡Claramente!; una loba es una loba para siempre.

Sin duda, fueron más las mujeres heterosexuales quienes adoptaron con fuerza y convicción estas ideas, y no tanto las que leen ensayos o *reels* en TikTok y que las critican por seguir creyendo en el amor romántico o por compartir su vida con hombres.

Asimismo, el feminismo heteropop de Madonna y Shakira se puede encontrar cada vez con más frecuencia en el reggaetón, una vez que se superó la discriminación y la exclusión inicial que sufrieron las mujeres en esa industria. El reggaetón de mujeres heterosexuales —Anitta, Becky G, Karol

G, Tokischa— habla de una sexualidad positiva que desobedece las imposiciones del dispositivo de la sexualidad (la sexualidad reproductiva, heterosexual y escondida). Perrear sola es una afrenta al hombre heterosexual blanco u occidentalizado que supone que los cuerpos de las mujeres son para parir a *sus* hijos o para *su* consumo sexual. En esta perspectiva, los cuerpos femeninos y su deseo no deben ser mostrados si él no los va a consumir, y si lo va a hacer, será con alguien que no le exija, que no tenga experiencia. El perreo es separatismo si los hombres no participan de él y los confronta con sus carencias amatorias. Eso les provoca una ira que tiene que expresarse en un discurso moral, en una supuesta indignación frente a la cosificación de las mujeres.

Las mujeres en el reggaetón

En el contexto del dispositivo de la sexualidad explicado en la sección anterior, el sistema esclavista colonial y los plantíos de azúcar en el Caribe o de tabaco en Estados Unidos, bailar ritmos como la bomba era para los negros y los esclavos. La sensualidad de los bailes africanos remitía a ese deseo sexual libre vinculado a mujeres de clase obrera europea. Las mujeres criollas, blancas y decentes no mostraban su sexualidad en público; en privado recurrían a ella solo con fines reproductivos. Lo mismo se puede decir del reggaetón en las zonas marginadas de la periferia de San Juan. La expresión del deseo sexual en las mujeres ha sido históricamente asociada con cuerpos feminizados racializados y empobrecidos, particularmente con mujeres negras, muchas de las cuales, en el contexto histórico de Puerto Rico, fueron parte del sistema de plantaciones y practicaron expresiones culturales como el baile de bomba (Rivera-Rideau, 2015). En contraposición, la noción de “mujer decente” —ligada a los valores de blancura, clase media o alta y normatividad sexual— ha excluido cualquier manifestación pública del deseo, reservando su

sexualidad al ámbito privado y, en muchos casos, restringida a fines reproductivos (*Público*, 2016).

Desde esta perspectiva hegemónica, cualquier insinuación sexual dirigida a las mujeres se interpreta como una forma de cosificación o violencia simbólica, en tanto transgrede el discurso moral de la decencia. Dicho discurso funciona como un dispositivo que reproduce estructuras de racismo y clasismo, al delimitar quién puede expresar deseo sin ser estigmatizada. Incluso en contextos donde no hay relaciones de poder evidentes que sugieran acoso, y donde existe consenso y consentimiento, se mantiene la idea de que las mujeres "decentes" no deberían participar voluntariamente en dinámicas eróticas como las que plantea el reggaetón.

Desde una óptica moralizante, el juego erótico presente en el reggaetón ha sido frecuentemente interpretado como una desviación propia de sectores urbanos racializados y empobrecidos (Rivera-Rideau, 2015). Esta lectura parte de una presuposición: que tales expresiones —baile sexualizado, letras explícitas, *performance* corporal— contribuyen necesariamente a la victimización de las mujeres, sin considerar el deseo, la agencia ni la participación activa que muchas de ellas ejercen dentro de estos espacios culturales. Cuando se condena al reggaetón por su supuesto carácter machista o cosificador, lo que muchas veces se expresa es una moral de clase dominante que enmascara un racismo estructural.

Este discurso asocia la sensualidad del baile afrocaribeño y el deseo sexual libre con los cuerpos de mujeres negras, morenas y empobrecidas, ubicadas en los márgenes sociales. En ese marco, el perreo y otras formas de corporalidad erótica son construidas como amenazas al orden social, al desafiar el dispositivo de la sexualidad que históricamente ha reservado la expresión del deseo sexual para los hombres y ha negado la autonomía erótica femenina, especialmente cuando esta proviene de cuerpos racializados. Esto no implica negar la

existencia de machismo en el reggaetón, pero sí cuestionar su esencialización como un género inherentemente misógino. En los últimos años, nuevas voces y perspectivas han matizado —y en muchos casos desbordado— esa narrativa, dado que han abierto el espacio a formas de erotismo y deseo que no se ajustan al patrón hegemónico, y que deben ser leídas como intervenciones políticas y simbólicas en el campo del placer.

El dispositivo de la sexualidad —como conjunto de saberes, prácticas y discursos que regulan el deseo y el cuerpo— permite explicar en parte la ausencia de mujeres en los inicios del reggaetón en Puerto Rico. Como se analizó en el capítulo 2, el reggaetón emergió en los caseríos y barrios periféricos de Puerto Rico, en un contexto marcado por la gobernanza punitiva del neoliberalismo, que criminaliza sistemáticamente la pobreza. Desde sus primeras expresiones, el género fue estigmatizado como música de “negros pobres y criminales” y de “putas pobres y negras”, lo que reprodujo imaginarios raciales y de clase profundamente arraigados.

A finales de los años noventa, el rap y el hiphop funcionaban como formas de resistencia frente a la violencia policial hacia comunidades negras en Estados Unidos. En Puerto Rico —territorio colonial regido por leyes estadounidenses— estas dinámicas también estaban presentes, pero agravadas por la intersección entre racismo, pobreza y colonialismo. En este escenario, ocupar la posición de mujer negra, pobre y sexualmente visible representaba una carga simbólica insoportable. En un sistema que encamina con mayor facilidad a los cuerpos afrodescendientes hacia la cárcel que hacia la universidad, ingresar a una industria como la del reggaetón suponía asumir una hipervisibilidad penalizada por múltiples ejes de opresión. Esa es la razón por la cual, en su etapa temprana, el reggaetón fue un espacio casi exclusivamente masculino. La única figura femenina que logró consolidarse fue Ivy Queen, quien debió adoptar un

posicionamiento masculinizado tanto en sus letras como en su presencia escénica para poder competir en una industria profundamente sexista y racializada (Rivera-Rideau, 2015).

La escena rapera y reggaetonera de los barrios y caseríos del área metropolitana de San Juan estuvo profundamente entrelazada con los circuitos del narcotráfico, lo que contribuyó a su estigmatización desde sus inicios. Quienes producían, escuchaban o bailaban reggaetón fueron objeto de criminalización sistemática, especialmente tras la difusión de canciones como “Maldita puta” y “Un día con Carlitos” del grupo Los Guanábanas. La primera, abiertamente misógina, ha sido señalada como uno de los ejemplos más extremos de violencia simbólica en la historia del género; la segunda narra el asesinato de una mujer trans desde una perspectiva insensible y cosificadora. Sin embargo, en lugar de sancionar específicamente esos contenidos, la respuesta del Estado colonial puertorriqueño fue criminalizar todo el ecosistema cultural del reggaetón. La persecución se extendió a artistas, audiencias y espacios de socialización asociados con el género, incluyendo bares y puntos de encuentro de la comunidad LGBTQ+. Las redadas policiales se dirigían a cualquier persona que, desde la mirada institucional, representara una amenaza al orden moral: jóvenes negros, pobres, con una estética o corporalidad “provocativa” fueron el blanco principal.

Así, el reggaetón fue demonizado no solo por su contenido lírico, sino como fenómeno cultural completo. Se lo culpó de fomentar la delincuencia, los homicidios, la misoginia, la homofobia y la transfobia, eludiendo el análisis de fondo: que estas violencias no eran causadas por el reggaetón, sino que el género las reflejaba como expresiones crudas de una sociedad atravesada por el machismo estructural, la exclusión y la falta de oportunidades para la juventud racializada y empobrecida.

La criminalización del perreo en Puerto Rico se formalizó legalmente con la aprobación de la Ley contra la Pornografía y

la Prostitución en 2002. Esta legislación, impulsada en parte por sectores del feminismo radical (blanco) influenciados por la tradición prohibicionista estadounidense, se alineó con la lógica punitiva del Estado más que con las realidades de las mujeres racializadas y empobrecidas de los caseríos. Durante las décadas de 1970 y 1980, figuras como Andrea Dworkin (1981) y Catharine MacKinnon (1987) lideraron en Estados Unidos campañas antipornografía que entendían la representación sexual como una forma intrínseca de violencia contra las mujeres. Este enfoque —marcado por una visión marxista, legalista y moralizante— buscaba regular o censurar toda expresión erótica en los medios, asociando el deseo sexual femenino con explotación y daño.

En oposición a esta línea, surgieron los feminismos prosexo, que defendieron la agencia, el consentimiento y la autonomía sexual como dimensiones centrales de la emancipación femenina. Estas corrientes afirmaban que no toda representación erótica es violencia y que el trabajo sexual o la *performance* sexualizada pueden ser, en ciertos contextos, prácticas de resistencia y afirmación subjetiva. Lo que estaba en disputa no era únicamente el contenido sexual, sino la pregunta política más profunda sobre quién tiene derecho a representar el deseo y en qué condiciones (Rivera-Rideau, 2015).

En el contexto puertorriqueño, la senadora Velda González adaptó los argumentos del feminismo antipornografía al escenario local para censurar el reggaetón y, en particular, el perreo. Desde la presidencia de la Comisión Especial para el Estudio del Contenido Violento y Obsceno en la Radio y Televisión Puertorriqueñas, promovió políticas dirigidas a eliminar referencias sexuales del género. Sin embargo, su atención se centró casi exclusivamente en el perreo, al que consideraba obsceno debido a su corporalidad explícita y su vinculación con mujeres jóvenes, negras o mestizas,

provenientes de sectores populares urbanos.

Estas mujeres eran representadas en el discurso oficial como víctimas pasivas de una industria patriarcal, y así se les negaba agencia y se las excluía del ideal de feminidad respetable. Su erotismo visible era percibido no solo como una transgresión moral, sino como una amenaza directa al orden racial, patriarcal y nacional. En la narrativa de González, la sensualidad expresada en el reggaetón se contraponía a los valores de una supuesta "democracia racial armónica" y "buenas costumbres" que sustentaban la construcción simbólica de la nación puertorriqueña. Como ha señalado Audre Lorde (1984), el problema no es la erotización del cuerpo, sino quién tiene el poder de definir el deseo y bajo qué términos. En ese sentido, la sexualidad autónoma y explícita de estas mujeres desestabilizaba los límites establecidos por un orden social que castiga el goce cuando proviene de cuerpos racializados y femeninos (Báez, 2021; Rivera-Rideau, 2015).

La censura al perreo en Puerto Rico no se propuso erradicar el reggaetón como tal, sino eliminar el sexo de sus letras y prohibir los movimientos corporales considerados "obscenos". El objetivo era "limpiar" el género: quitarle lo negro, despojarlo de su sensualidad popular y transformarlo en un producto "respetable" compatible con la narrativa de una democracia racial armónica. Esta campaña moralizante, liderada por la senadora Velda González, apuntó específicamente al perreo, el único espacio donde las mujeres tenían una presencia sostenida en la industria —aunque fuera como bailarinas en videoclips—. Como señala Rivera-Rideau (2015), a diferencia de la persecución inicial al reggaetón *underground*, esta ofensiva ocurrió cuando el reggaetón y el perreo ya se habían masificado, es decir, cuando habían dejado de ser una subcultura de los caseríos para convertirse en un fenómeno transversal a todas las clases sociales. Fue precisamente esta entrada al *mainstream* lo que provocó alarma:

la sexualidad negra y popular ahora circulaba por espacios centrales, desafiando los valores mestizo-blanqueados que sostenían la identidad nacional puertorriqueña.

La incorporación del perreo al centro de la cultura popular puso en circulación formas de deseo y placer que desestabilizaban los parámetros hegemónicos de género, raza y clase. Desde la perspectiva de los feminismos decoloniales (Lugones, 2008; Curiel, 2013), estas prácticas corporales —en su mayoría protagonizadas por mujeres racializadas— no solo eran hipersexualizadas, sino consideradas ininteligibles dentro de los marcos moderno-coloniales de la feminidad respetable. El perreo performado por mujeres negras o mestizas interpelaba la matriz colonial de poder y desplazaba los límites de lo visible, lo aceptable y lo deseable.

La censura provocó resistencias. En mayo de 2002, grupos de jóvenes protestaron frente a las audiencias legislativas, bloqueando el paso a quienes asistían a escuchar argumentos contra el reggaetón. En medio de la polémica, el perreo fue descrito por algunos sectores como la "nueva bomba", una herencia negra inevitable, y se señaló que el problema no era la música, sino la pobreza estructural que atravesaban los cuerpos racializados. Artistas de la industria denunciaron la hipocresía de atacar al reggaetón en lugar de a las condiciones materiales que producían desigualdad, y señalaron que la campaña atentaba contra la libertad de expresión garantizada por la Primera Enmienda.

Coincidiendo con esta ofensiva conservadora, se publicaron dos álbumes clave que reafirman el vínculo entre reggaetón y negritud: *El Abayarde,* de Tego Calderón (2002), que incorporó sonidos como la bomba y la salsa; y *The Last Don,* de Don Omar, con una propuesta melódica y bailable que profundizaba en la sensualidad del género. Ambos artistas posicionaron el reggaetón como una continuidad de las músicas negras del Caribe, en abierta resistencia a los intentos de

higienización cultural.

Lo que estos eventos revelan es que los discursos punitivos del feminismo legal y radical, al patologizar la sexualidad femenina popular, reafirmaron la pasividad como ideal de feminidad dentro del dispositivo de la sexualidad. Bajo una retórica de protección, se representó a las mujeres negras y pobres como víctimas sin agencia, sujetas a la explotación de una industria masculina. El resultado fue la exclusión sistemática de las mujeres de la industria reggaetonera durante casi dos décadas. En una sociedad que penalizaba el deseo expresado desde los márgenes, pocas mujeres quisieron o pudieron asumir una identidad vinculada a lo “desviado”, lo “negro” y lo “pobre”. Así, Ivy Queen fue la única figura femenina boricua que logró consolidarse en ese contexto; otras, como Jenny “la Sexy Voz”, no alcanzaron un reconocimiento comparable.

La apertura a las mujeres en el reggaetón ocurrió cuando el género migró a Colombia, un país libre del feminismo radical punitivo, blanco, que había dominado el discurso cultural en Puerto Rico. En este nuevo contexto, comenzó a emerger una escena de reggaetón femenino. Al igual que el reggaetón boricua se había fusionado con la bomba, la salsa y otros ritmos afrocaribeños, el reggaetón paisa absorbió influencias del vallenato, la cumbia, la salsa colombiana y el pop latino, herencia de artistas como Shakira, Juanes, Bacilos y Carlos Vives.

Sin la carga moralizante del feminismo blanco estadounidense, adaptado por sectores conservadores del gobierno colonial puertorriqueño, Colombia ha visto surgir a Karol G, Farina, Leslie Grace, Pitizion, Duina del Mar y Alaya, entre otras artistas. Paralelamente, J Balvin y Maluma, dos de las figuras más representativas del reggaetón paisa, debutaron en 2012. Aunque sus letras replicaban muchas de las lógicas sexistas del reggaetón boricua, contribuyeron a expandir la

estética del género, con una masculinidad más emocional y sentimental, en sintonía con la fusión melódica del pop.

En 2017 se produjo un punto de inflexión. El auge del movimiento feminista global, marcado por el #MeToo, coincidió con la controversia por la canción "Cuatro babys", de Maluma, señalada por su contenido violento y misógino. Este episodio tuvo un impacto similar al de "Maldita puta" en el reggaetón boricua, aunque en un contexto sonoro distinto: el reggaetón colombiano, menos gánster y más melódico, se encontraba profundamente atravesado por los códigos del pop latino, lo que hizo más evidente la tensión entre su estética accesible y su contenido problemático.

Bad Bunny y el perreo intenso

El movimiento #MeToo, aunque alcanzó proyección global en 2017 a raíz de las denuncias contra el productor Harvey Weinstein, tiene sus raíces en 2006 con el trabajo de la activista afroamericana Tarana Burke, quien buscó visibilizar el abuso sexual en comunidades marginadas. Inicialmente centrado en las experiencias de mujeres negras y de clase trabajadora, el movimiento adquirió notoriedad al expandirse hacia el cine, los medios de comunicación, la política y el ámbito académico, entre otros sectores.

Si bien el #MeToo fue clave para exponer la violencia estructural que muchas mujeres han enfrentado históricamente, también fue objeto de críticas por privilegiar las voces de mujeres blancas con capital social, y relegar aquellas de mujeres racializadas, migrantes o en situaciones de mayor precariedad. Esta tensión ha sido señalada por los feminismos interseccionales y afrodescendientes, que han insistido en la necesidad de ampliar el debate sobre consentimiento, poder y deseo sin caer en lógicas punitivistas ni en narrativas moralizantes que invisibilicen las complejidades de las relaciones heterosexuales consensuadas (Wanzo y Stabile,

2022; Boyd y McEwan, 2022; Dadas, 2020).

En Puerto Rico, el impacto del movimiento #MeToo fue limitado y no generó una movilización masiva comparable a la observada en Estados Unidos. Desde una perspectiva feminista afrocaribeña y anticolonial, esta diferencia puede entenderse a partir de las particularidades históricas, raciales y políticas de la isla. Como se argumentó en el capítulo 1, las condiciones de colonialidad *lite* y la política de razas configuran un entramado de opresiones en el que las mujeres boricuas enfrentan simultáneamente el racismo estructural, el patriarcado y la subordinación colonial (Serrano, 2018). Estas condiciones han moldeado estrategias de organización y resistencia propias dentro del feminismo puertorriqueño.

Colectivas como Moriviví han empleado el arte como herramienta de denuncia y sanación comunitaria, abordando temas como la violencia de género, los derechos reproductivos y la identidad afrocaribeña. A través de murales y talleres, han visibilizado las experiencias de mujeres negras y marginalizadas, y así han creado espacios de empoderamiento y memoria colectiva. Por su parte, la Colectiva Feminista en Construcción (La Cole) ha desarrollado una praxis interseccional y antirracista, influenciada por pensadoras como Angela Davis y bell hooks. Su activismo ha denunciado tanto la violencia de género como la racial, como en el caso del exalcalde Héctor O'Neill, acusado de agresión sexual, y ha desempeñado un papel central en las protestas del verano de 2019 que exigieron la renuncia del entonces gobernador Ricardo Rosselló.

Las protestas se iniciaron por un escándalo político en el que la filtración de conversaciones privadas entre el entonces gobernador Ricardo Rosselló y miembros de su gabinete reveló comentarios homofóbicos dirigidos al cantante Ricky Martin, expresiones misóginas hacia mujeres del ámbito político y burlas hacia las víctimas del huracán María (*Euronews*, 2019).

Estos mensajes no solo evidenciaron la corrupción institucional, sino también la violencia simbólica ejercida desde el poder contra cuerpos feminizados, racializados y disidentes.

Las calles de San Juan se llenaron de manifestantes que exigían la renuncia del gobernador. A las protestas se sumaron figuras públicas como Ricky Martin, el rapero Residente y Bad Bunny, quien en ese momento comenzaba a consolidarse como una de las voces más influyentes del reggaetón (*El Universal*, 2019). Residente y Bad Bunny interpretaron "Afilando los cuchillos" y "Bellacoso" como himnos del movimiento, cargados de crítica social, rabia colectiva y afirmación política. Bad Bunny también recuperó el mensaje de su canción "Estamos bien" —incluida en X100PRE (2018)—, compuesta tras el huracán María como respuesta al abandono del gobierno estadounidense y a la resiliencia de los puertorriqueños ante la crisis. Estas intervenciones artísticas no solo acompañaron la movilización social, sino que ampliaron su alcance simbólico, y posicionaron al reggaetón como una herramienta de denuncia y afirmación identitaria frente a la violencia colonial, patriarcal y neoliberal.

Durante las protestas de 2019, el perreo —criminalizado en 2002— y el reggaetón —estigmatizado desde los años noventa como música de las clases populares racializadas, como se explicó en el capítulo 1— adquirieron una centralidad política inesperada. Esta visibilidad alcanzó su punto culminante en el Perreo Intenso, una acción colectiva realizada frente a la Catedral de San Juan. A partir de este gesto simbólico, el reggaetón y el perreo dejaron de ser entendidos únicamente como formas de entretenimiento para convertirse en herramientas de disidencia. Lissette Rolón-Collazo (2019) argumenta que el perreo puede leerse como una forma de resistencia encarnada, una práctica política que, desde el cuerpo racializado y feminizado, resignifica el goce como afirmación desde los márgenes.

En ese contexto, Bad Bunny comenzó a reconfigurar la narrativa del deseo femenino en sus letras. Lejos de eliminar la dimensión sexual, reivindicó el erotismo como forma de resistencia frente al clasismo y al racismo del poder colonial. A partir del álbum *YHLQMDLG* (2020), su representación de las mujeres rompe con la lógica de la objetivación tradicional. Temas como "Bichiyal", "La difícil", "La zona" y "Yo perreo sola" presentan figuras femeninas sexualmente autónomas, que perrean por placer propio, sin necesidad de validar el deseo masculino. Estas canciones desplazan el arquetipo de la mujer-objeto e introducen una nueva subjetividad femenina: activa, deseante y libre.

Simultáneamente, Bad Bunny desestabiliza la masculinidad hegemónica desde la estética: uñas pintadas, maquillaje, ropa tradicionalmente asociada a lo femenino. Esta performatividad no es superficial; dialoga con los feminismos afrocaribeños que han denunciado la violencia estructural hacia mujeres negras, pobres y trans, y que defienden el cuerpo y el goce como territorios de resistencia. Tal como propone Aurora Levins Morales (1998), se trata de una "política de integridad" que implica descolonizar el deseo y desmontar los pactos de control sobre los cuerpos feminizados.

El asesinato de Alexa Negrón Luciano, mujer trans sin hogar, en 2020, marcó un punto de inflexión. Bad Bunny le rindió homenaje en presentaciones públicas y en el videoclip de "Yo perreo sola", donde también problematizó el acoso callejero y la falta de consentimiento. Con estas acciones, el artista confrontó directamente la ética del reggaetón tradicional y criticó abiertamente a figuras como Don Omar por declaraciones homofóbicas, de manera que se alineó con las agendas feministas interseccionales.

En canciones como "A tu merced", Bad Bunny también interpela los límites raciales del deseo. La frase "Quiero jalarte ese pelito rubio y darte en cuatro el cuatro de julio" conjuga

erotismo con crítica al nacionalismo blanco, cuestionando la idea de pureza racial y sexual en el contexto imperial. Este tipo de inversión simbólica, como señala López Cruz (2020), desestabiliza los códigos sexuales de la blanquitud normativa y reposiciona la masculinidad caribeña como agente activo de deseo y transgresión.

Desde una perspectiva crítica, *YHLQMDLG* refleja una nueva configuración generacional dentro del reggaetón, en la que discursos de justicia social, género y disidencia sexual penetran el *mainstream*. El álbum marca una transición hacia sonoridades híbridas —entre el trap, el pop y la experimentación electrónica— que acompañan esta transformación discursiva. En este marco, los feminismos caribeños encuentran un eco, aunque no sin tensiones, en la obra de Bad Bunny, especialmente en lo relativo a la revalorización del cuerpo, el placer y los afectos subalternos (Levins Morales, 1998; Rolón-Collazo, 2019).

Esta línea se prolonga en *UVST* (2022), donde se afirma un feminismo heteropop, particularmente en temas como "Me porto bonito", cuya frase central —"Tú eres una bellaca, yo soy un bellaco y eso es lo que nos une"— propone una simetría del deseo que reconoce la agencia sexual femenina como fuente de conexión afectiva y erótica. La resignificación del término bellaca, históricamente usado de forma peyorativa, conecta con las propuestas de Mayra Santos-Febres (2006), quien defiende que el cuerpo racializado y sexualizado puede ser un espacio de poder y reescritura política.

Otras canciones, por ej., "Cuidao por ahí" (en colaboración con J Balvin, del álbum *Oasis*), contienen líneas como "Baby, aquí me tienes, dame uso", que invierten el lenguaje tradicional de la posesión masculina, planteando el acto sexual como un pacto de reciprocidad. Este tipo de expresiones resuena con el pensamiento de Audre Lorde (1984), quien sostiene que el erotismo, liberado del control patriarcal, es una fuente legítima

de conocimiento y poder para las mujeres racializadas.

Sin embargo, estas narrativas no están exentas de contradicciones. En canciones como "Yonaguni", Bad Bunny recurre a descripciones hipersexualizadas —"Shorty tiene un culo bien grande, de-demasiao' grande, y yo lo tengo estudiao', ya mismo me gradúo"— que reactivan lógicas de cosificación. Esta ambivalencia ha dado lugar a críticas que lo ubican dentro de una "masculinidad posfeminista", es decir, una postura que adopta gestos progresistas o inclusivos sin desmontar del todo las estructuras de poder (Gill, 2009). Se trata de una negociación simbólica donde el lenguaje feminista coexiste con la persistencia de privilegios masculinos.

Aun así, esta ambigüedad puede entenderse, como propone Rolón-Collazo (2019), no como incoherencia sino como una condición propia del reggaetón feminista: un terreno en disputa donde se negocian placer, poder y representación. Desde esta mirada, Bad Bunny encarna una figura disruptiva no por hablar "a favor" de las mujeres, sino por situarse del lado de su autonomía. Susana Vargas Cervantes (2023) sostiene que su atractivo radica en que asume el deseo femenino sin juzgarlo, lo celebra y se pone a su servicio, adoptando una posición que en la jerga *queer* se conoce como *service top*: aquel que ejerce el control en función del placer ajeno. Esto lo convierte en un referente emocional y sexual para muchas mujeres que, en contextos profundamente machistas y feminicidas como el de México, ven en él un aliado y no un disciplinador.

El rechazo que genera entre ciertos sectores masculinos no es accidental. No lo odian por su música ni por su acento, sino porque traiciona el pacto patriarcal que exige que las mujeres sean castas, pasivas y sexualmente ignorantes. Su defensa de la autonomía erótica femenina representa una amenaza al orden simbólico que regula el deseo. Como sugiere Vargas Cervantes, el odio al reggaetón muchas veces no es otra cosa que el miedo al deseo femenino libre: miedo a que ya no requiera permiso, y

a que haya hombres dispuestos a celebrarlo.

Conclusión

Este capítulo analizó cómo la exclusión de las mujeres en el reggaetón se vincula estrechamente con la forma en que la sexualidad heterosexual femenina ha sido regulada por el dispositivo de la sexualidad dentro de la colonialidad estadounidense en Puerto Rico. La criminalización del perreo y la estigmatización del reggaetón como una expresión de cuerpos racializados y pobres operaron como mecanismos de control sobre el goce y el deseo femeninos. No fue sino hasta que el género migró a contextos como Colombia y República Dominicana que las mujeres comenzaron a ocupar un lugar más visible dentro de la industria musical, libres —al menos parcialmente— de los discursos punitivos del feminismo legalista y del conservadurismo colonial puertorriqueño.

Mientras tanto, en Estados Unidos el movimiento #MeToo se articuló desde sectores con alta visibilidad mediática, y se enfocó en denuncias dentro de industrias como el cine y la televisión. En cambio, en Puerto Rico adquirió una forma situada, enraizada en las experiencias de mujeres negras, racializadas y precarizadas, para quienes el #MeToo no era solo una denuncia de violencia sexual, sino también una respuesta al abandono estatal, al racismo estructural y a la violencia poshuracán. Esa forma de activismo incorporó una dimensión comunitaria y afrocaribeña al reclamo por justicia, en sintonía con luchas anticoloniales y feminismos interseccionales.

En este entramado, la figura de Bad Bunny representa un punto de inflexión en el imaginario musical latino. Su propuesta de una masculinidad no dominante —capaz de responder al deseo femenino con placer, respeto y sin juicio— lo sitúa como una anomalía dentro del reggaetón y el trap. Como plantea Susana Vargas Cervantes, Bad Bunny subvierte el

guion patriarcal tradicional: no exige exclusividad, no castiga la autonomía femenina ni condiciona el deseo con promesas de amor romántico. Su performatividad, cercana a formas de deseo *queer*, desobedientes y gozosas, resulta para muchas personas profundamente liberadora, y para otras —en especial varones socializados en la lógica patriarcal— profundamente amenazante.

4

La masculinidad suave de Bad Bunny vs. la masculinidad hegemónica del reggaetón

Históricamente, el reggaetón ha sido un territorio marcado por estéticas y discursividades profundamente ancladas en la masculinidad hegemónica. El reggaetón ha construido gran parte de su identidad alrededor de representaciones de poder, dominación, virilidad y, hasta hace no mucho tiempo, la frecuente violencia simbólica hacia las mujeres y las comunidades LGBTTQ+. Sin embargo, en la última década, y especialmente con la irrupción de las mujeres y de figuras como Bad Bunny en la industria del reggaetón, se ha visto un proceso de transformación en el que las representaciones masculinas comienzan a ampliarse.

Este capítulo argumenta que, aun cuando otras figuras del reggaetón importantes como Maluma y J Balvin han influido en una estética menos agresiva dentro del reggaetón, Bad Bunny fue el reggaetonero que logró llevar a la estética y a la discursividad del género una masculinidad diferente, una masculinidad suave. Esta masculinidad es parte del feminismo heteropop que desplegó a raíz de su postura política anticolonial frente a la misoginia, la homofobia y la transfobia del gobierno colonial de Puerto Rico durante las movilizaciones contra el gobernador Ricardo Rosselló en 2019, de las cuales se habló en el capítulo anterior. Para desarrollar este argumento,

se explica primero lo que se entiende por masculinidad suave en el contexto del feminismo heteropop, un término que fue abordado en la introducción del libro. Posteriormente, se hace un recorrido por la masculinidad hegemónica del reggaetón y finalmente se explica cómo se ubica Bad Bunny en ese contexto.

La masculinidad suave del feminismo heteropop

Para comprender lo que representa la masculinidad de Bad Bunny dentro del reggaetón, es fundamental abordar el concepto de masculinidad suave. Como se planteó en la introducción y se desarrolló en relación con la sexualidad femenina en el capítulo 3, el feminismo heteropop constituye una forma de denuncia del heteropatriarcado desde una posición de poder simbólico: la de la estrella pop. Esta postura, aunque no académica en sentido estricto, tiene un fuerte impacto precisamente por el lugar de enunciación desde el cual se articulan sus demandas. No se propone desmantelar el capitalismo heteropatriarcal, pero sus representaciones resultan relevantes al visibilizar temas que frecuentemente son desestimados por ciertos feminismos.

El reverso masculino de este feminismo heteropop se manifiesta en lo que se ha denominado masculinidad suave. Esta noción remite a una masculinidad performativa encarnada por artistas pop que atempera la dureza y agresividad propias de la masculinidad hegemónica —particularmente aquella predominante en la estética y el discurso del reggaetón—. En este contexto, los conceptos de estética y discursividad aluden, respectivamente, a los elementos filosóficos y simbólicos que configuran la percepción de la belleza y el arte, así como a los lenguajes visuales, orales y escritos que constituyen las formas de expresión.

La masculinidad suave se presenta como contraposición a

la masculinidad dura, es decir, aquella que se alinea con las formas tradicionales de la masculinidad hegemónica. Comprender esta última requiere reconocer que la masculinidad no debe entenderse como una categoría biológica asociada a los hombres, sino como un conjunto de prácticas que definen modos socialmente legitimados de “ser hombre”. Estas prácticas no surgen de manera aislada, sino que se configuran en el marco de un sistema de relaciones de género que las produce y reproduce.

Dentro de estas relaciones de género confluyen diversas dimensiones. Las relaciones de poder establecen si existe igualdad o subordinación entre hombres y mujeres; las relaciones de producción expresan la división sexual del trabajo, como cuando se espera que las mujeres se encarguen del ámbito doméstico; las relaciones afectivo-sexuales determinan cómo se negocian el deseo, la afectividad y el placer, en contextos que muchas veces implican coerción o desigualdad; finalmente, las relaciones de clase y raza revelan que no es lo mismo ser un hombre blanco con poder económico que un hombre negro o de clase trabajadora en un entorno rural.

Desde esta perspectiva interseccional, la masculinidad suave de Bad Bunny no solo desafía ciertos códigos visuales y discursivos del reggaetón, sino que también introduce fisuras en las formas dominantes de representación de la masculinidad en la música urbana. Su relevancia no radica en una ruptura total con el orden patriarcal, sino en su capacidad para tensionarlo desde dentro y así abrir espacio para nuevas configuraciones de género en un entorno cultural históricamente marcado por la hipermasculinidad.

Según Raewyn Connell (2021), la masculinidad hegemónica no es universal ni estática, sino una construcción histórica y cultural que ocupa una posición dominante dentro del sistema de género. Su hegemonía radica en su capacidad de

presentarse como ideal cultural, mientras se sostiene mediante estructuras institucionales como el Estado, la economía, la familia y el mercado laboral. Esta forma de masculinidad no representa a la mayoría de los hombres, pero impone un modelo que legitima la subordinación de las demás formas de masculinidad y de lo femenino.

En el contexto neoliberal, esta masculinidad adquiere rasgos particularmente agresivos: se asocia con el éxito individual, la competitividad, la racionalidad económica y la productividad. Se privilegia un sujeto masculino autosuficiente, emocionalmente distante, hipersexualizado, heterosexual, dominante y violento, que se desenvuelve en espacios altamente masculinizados, como el deporte, los autos, las armas, la prostitución o las fiestas alcohólicas. Esta configuración refuerza una visión del hombre proveedor, ajeno al cuidado y a los vínculos afectivos, que rechaza cualquier rasgo asociado a la feminidad o a la disidencia sexual.

Frente a este modelo, la "masculinidad suave" vinculada al feminismo heteropop ofrece una alternativa simbólica. Desde el campo de las representaciones culturales, Cornel West (1990) señala que desmontar los discursos visuales y narrativos dominantes es clave para desarticular estructuras de poder racializadas, patriarcales y clasistas, y para construir nuevas subjetividades más complejas y diversas. Héctor Domínguez Ruvalcaba (2021) aplica esta idea al caso mexicano, donde muestra cómo la masculinidad hegemónica fue instrumentalizada por el Estado posrevolucionario para crear una identidad nacional. Figuras como el charro, el soldado o el obrero se convirtieron en arquetipos que naturalizaron el machismo y la violencia como rasgos culturales "típicamente mexicanos".

La masculinidad suave se opone a esos modelos rígidos a través de representaciones que integran lo femenino, lo *queer* y lo afectivo sin renunciar necesariamente a la heterosexualidad.

Se manifiesta en cuerpos que desafían los estándares tradicionales de fuerza y dureza: hombres sin musculatura marcada, que usan faldas, maquillaje, uñas largas, *piercings*, y que ocupan espacios laborales feminizados o marginales en la economía del cuidado. Esta estética introduce elementos de ternura, vulnerabilidad y horizontalidad en la construcción del deseo y la identidad masculina.

En este marco, el feminismo heteropop —entendido como un feminismo que circula en espacios heteronormativos y comerciales de la cultura popular— opera mediante estrategias simbólicas que, aunque no necesariamente confrontativas en lo discursivo, pueden ser profundamente subversivas. Sus códigos son accesibles: se articulan a través de gestos cotidianos, emociones compartidas y estéticas reconocibles por el *mainstream*. Así, la masculinidad suave dentro del feminismo heteropop ofrece una forma de resistencia que, sin romper abiertamente con la heteronormatividad mediática, la desestabiliza desde dentro. Permite imaginar nuevas subjetividades masculinas que no se basan en la dominación, sino en el cuidado, el consentimiento y la ambigüedad como formas legítimas de estar en el mundo.

La masculinidad en el reggaetón

El reggaetón tradicional exalta valores de masculinidad dura: virilidad, potencia sexual, fuerza física, y reproducción de mensajes sexistas y machistas. La estética del género está marcada por la calle, la violencia, las drogas, las armas, los autos lujosos y las mujeres sexualizadas como decoración visual sin función narrativa. El acoso policial hacia la escena *underground* del rap y las drogas generó que la imagen del reggaetonero se mezclara con la del "bichote" (mafioso) y viceversa, de tal forma que en la calle se detenía a raperos por parecer mafiosos y a mafiosos por parecer raperos. Esto reforzó una masculinidad dura orientada a los estereotipos de los

caseríos —sin educación formal, con una sexualidad desbordada, criminal, de piel oscura— que eventualmente criminalizó y racializó esa masculinidad (Rivera Rideau, 2015; LeBrón, 2011).

Durante los años 2000, la forma en que se representaba la masculinidad en el reggaetón tradicional se consolidó a través de diversas expresiones visuales y narrativas que exaltaban una masculinidad hegemónica, marcada por la dureza, el dominio y la ostentación. Esta imagen de masculinidad se reflejaba en cuerpos musculosos, ya fuera en atuendos callejeros o en trajes formales, lo que reforzaba una idea de poder y control. La corporalidad se complementaba con otros elementos visuales, como los tatuajes, que se asociaban a lo urbano, lo marginal y *bling-bling,* un estilo caracterizado por cadenas de oro, joyas brillantes y accesorios costosos, símbolos de éxito económico y estatus social.

Los escenarios en los videoclips reforzaban esta narrativa de poder masculino: las calles se presentaban como espacios de violencia, tráfico de drogas y exhibición de armas, mientras que los automóviles de lujo y las mujeres hipersexualizadas en ropa mínima aparecían como extensiones del deseo masculino. En este contexto, las mujeres eran representadas de manera objetual, sin una función narrativa propia, limitadas a ser cuerpos disponibles para la mirada del hombre. Los videos de Daddy Yankee, Zion y Lennox y Wisin y Yandel son ejemplares de esta masculinidad.

El reggaetón tradicional promovía y reproducía valores asociados a una masculinidad normativa: la virilidad, la potencia sexual, la fuerza física y la dominación, tanto en el ámbito corporal como en el simbólico. Estos elementos venían acompañados de discursos sexistas y machistas que consolidaban una jerarquía de género en la que el hombre ocupaba una posición central e incuestionable. Sin embargo, en los últimos años ha surgido un nuevo tipo de reggaetón que

empieza a cuestionar y subvertir estos valores tradicionales. Esta transformación se debe, en gran medida, a dos factores clave: la irrupción de mujeres artistas que reclaman su agencia, voz y representación en el género, y la aparición de figuras masculinas, como J Balvin, Maluma y Bad Bunny, quienes han experimentado con nuevas narrativas.

Con la consolidación de Medellín como un nuevo epicentro del reggaetón a partir de la década de 2010, surgió, entre otras figuras, J Balvin, quien prometía renovar el género desde una propuesta estética y sonora distinta. Su estilo, caracterizado por un reggaetón de rapeo melódico influenciado por referentes jamaiquinos, incorporaba también una visualidad que se alejaba de la masculinidad hegemónica tradicional: diferentes tipos de cabello afro, uso del arcoíris como símbolo de inclusión y una imagen pública que oscilaba entre lo andrógino y lo performativo. Con el tiempo, J Balvin suavizó la imagen dura del reggaetonero tradicional mediante la incorporación de elementos como el cabello multicolor, una voz suave y melódica y el uso de faldas o trajes no convencionales fuera del escenario, lo que atrajo la atención de diseñadores y casas de moda internacionales. Poco después, emergió Maluma, cuya imagen también supuso una ruptura con ciertos códigos tradicionales del género. Mestizo, de voz seductora y estética pulcra, Maluma desafió algunos estereotipos de género al vestir trajes de diseñador en tonalidades rosas y adoptar una imagen cuidadosamente estilizada. Sin embargo, tanto en el caso de Maluma como en el de J Balvin, estas transformaciones visuales no vinieron acompañadas de una discursividad política que respaldara el cambio estético. Si bien estos artistas contribuyeron a introducir una versión suavizada de la masculinidad reggaetonera, sus letras y posturas públicas continuaron reproduciendo los mismos discursos sexistas y patriarcales con los que se asocia al reggaetón clásico.

Por un lado, “Cuatro babys”, lanzada en 2016, generó un

amplio rechazo por su representación explícita de la mujer como objeto sexual múltiple, disponible y sin agencia. La letra plantea la posesión simultánea de cuatro mujeres, cada una reducida a una función estereotípica del deseo masculino: la que "le reclama", la que "es callada", la "psicópata" y la que "más se enamora". La canción fue acusada de promover la violencia simbólica contra las mujeres y de reforzar la lógica del reggaetón más misógino bajo una fachada de modernización visual. La crítica a "Cuatro babys" no fue solo una respuesta moralista a su contenido, sino también un cuestionamiento más profundo a la estrategia de mercado que permite suavizar visualmente el machismo sin transformarlo estructuralmente. Mientras Maluma se proyectaba como un ícono *fashion* y accesible, sus producciones musicales seguían reforzando imaginarios de dominación y posesión masculina.

Por otro lado, J Balvin mantuvo un repertorio lírico en el que el control masculino sobre la sexualidad femenina se mantenía intacto. La tensión entre la imagen progresista y la práctica discursiva se acentuó con el escándalo del videoclip "Perra", en el cual mujeres negras eran representadas como animales encadenados. Tras la presión pública encabezada por la vicepresidenta de Colombia, Francia Márquez —la primera mujer afrodescendiente en ocupar ese cargo—, el video fue retirado. La controversia fue tal que motivó una respuesta crítica por parte de otros artistas, como Residente, quien atacó a J Balvin en un rap en el que lo acusó de incoherencia y oportunismo. La controversia en torno a Balvin continuó cuando aceptó un premio dedicado a artistas afrodescendientes, a pesar de no tener una identidad racial ni una trayectoria vinculada a las comunidades negras o a las comunas populares de las que el reggaetón emergió originalmente.

La figura pública de Balvin siguió en cuestionamiento cuando evitó asumir una postura política clara en torno a la represión de las manifestaciones del Paro Nacional del 21 de

noviembre de 2019 en Colombia, cuando miles de jóvenes —en su mayoría de sectores populares y periféricos— salieron a las calles para protestar contra las políticas económicas del gobierno de Iván Duque. La policía reprimió con violencia y asesinó a varios manifestantes, entre ellos a Dilan Cruz, un joven estudiante que se convirtió en símbolo de la represión. En ese contexto, se le exigió a J Balvin, oriundo de la cuna del reggaetón colombiano, Medellín, una postura clara. Su respuesta fue ambigua: condenó "la violencia venga de donde venga", sin asumir una posición crítica frente al aparato estatal ni solidarizarse abiertamente con las víctimas de la represión. La declaración fue percibida por muchos como una evasión oportunista, una forma de proteger su marca sin asumir las implicaciones políticas de su país y de su propio privilegio.

Este silencio contrastó con lo ocurrido unos meses antes en Puerto Rico, donde artistas como Ricky Martin, Residente y Bad Bunny encabezaron activamente las protestas que, mediante el llamado "perreo combativo", lograron la renuncia del gobernador Ricardo Rosselló en julio de 2019, como ya se ha mencionado en este libro. Bad Bunny no solo interrumpió su gira en Europa para regresar a Puerto Rico y participar en las marchas, sino que también usó su música, sus redes sociales y su cuerpo como plataforma de denuncia. Mientras que en Colombia Balvin evitaba el conflicto, en Puerto Rico Bad Bunny convertía el reggaetón en un vehículo de resistencia y dignificación popular.

Frente a una renovación estética sin transformación discursiva, como en el caso de J Balvin, la irrupción de Bad Bunny representó un punto de inflexión. El artista puertorriqueño ha articulado de manera más coherente una propuesta estética disidente con un posicionamiento político explícito. Desde el inicio de su carrera, Bad Bunny ha desafiado los códigos normativos de la masculinidad reggaetonera a través del uso de vestimenta femenina, esmalte de uñas, faldas

y gestualidades asociadas a lo *queer*. Sin embargo, a diferencia de los casos anteriores, estas elecciones visuales han sido acompañadas de declaraciones públicas y letras que cuestionan el machismo, la homofobia y la violencia de género. Bad Bunny encarna una ruptura más profunda con la tradición del reggaetón clásico. No se trata únicamente de una transformación de la imagen del reggaetonero, sino de una reformulación del contenido simbólico del género, que abre posibilidades para imaginar nuevas formas de ser hombre en el reggaetón.

La masculinidad suave de Bad Bunny

Dos eventos sociopolíticos marcaron un antes y un después en la carrera de Bad Bunny: por un lado, el crecimiento del movimiento feminista internacional impulsado por el #MeToo; por otro, el escándalo de corrupción, misoginia y homofobia que rodeó al entonces gobernador de Puerto Rico, Ricardo Rosselló, de lo cual se habló ampliamente en el capítulo anterior.

Ese fue el punto de inflexión en el que Bad Bunny transformó su representación cultural en una herramienta de activismo político y de resistencia estética frente al colonialismo *lite* de Estados Unidos en Puerto Rico. A través de una masculinidad suave —alejada de la dureza normativa del reggaetón tradicional—, comenzó a confrontar abiertamente la misoginia, la homofobia y la transfobia del poder colonial, encarnado en figuras como el entonces gobernador Ricardo Rosselló y su gabinete. Esta politización de su imagen marcó también un quiebre en su relación con el reggaetón como género. Hasta entonces, Bad Bunny había transitado sobre todo el terreno del trap latino y del reggaetón comercial, con colaboraciones como *Oasis* (2019) junto a J Balvin, un álbum que, si bien fue exitoso, todavía reproducía los códigos estéticos y discursivos del machismo dominante.

Fue a partir de su participación en las protestas de 2019, y del impacto creciente del feminismo interseccional en el Caribe, que comenzó a construir una masculinidad pública que cuestiona activamente las normas de género, el sexismo estructural y la colonialidad impuesta sobre el cuerpo, el deseo y la identidad en Puerto Rico.

Como trapero (2016-2019), sus letras estaban más alineadas con el reggaetón clásico. Sin embargo, a partir de las protestas contra Rosselló, su discurso se politizó y comenzó a reflexionar no solo sobre género, sino también sobre el colonialismo y la desigualdad. Álbumes como *El Último Tour del Mundo*, *Las Que No Iban a Salir*, *YHLQMDLG* y *UVST* marcan este giro estético y discursivo, donde la masculinidad suave se convierte en un capital sexual que apela a hombres jóvenes de clases medias y altas. En las letras y videoclips de canciones como "Yo Perreo Sola", Bad Bunny subvierte los símbolos clásicos de la masculinidad reggaetonera, haciéndolos *queer*. En "Moscow Mule" no necesita ser el macho viril, fuerte ni dominante; en "Yonaguni" explora hábitos suaves asociados con la vulnerabilidad emocional.

En términos discursivos, temas como "No soy celoso" reconocen emociones típicamente masculinas (como los celos) pero invitan a no actuar sobre ellas —un contraste claro con el reggaetón clásico, cuyas letras muchas veces anticipan la violencia feminicida—. En "Me porto bonito" establece relaciones de exclusividad donde la mujer tiene la última palabra, lo que desafía la narrativa reggaetonera del hombre controlador.

Díaz Fernández (2021) dice que, desde su imagen pública hasta sus letras, Bad Bunny se aleja de los estereotipos hipermasculinos y machistas del reggaetón tradicional. El artista puertorriqueño incorpora en su estética elementos asociados con lo femenino —uñas largas, maquillaje, faldas, joyas— y juega con una ambigüedad de género que desafía el

binarismo tradicional. Este posicionamiento y esta estética suponen un alejamiento del reggaetón clásico que exaltaba valores como la virilidad, la potencia sexual masculina, la fuerza física y la dominación sobre las mujeres.

Según Díaz Fernández, Bad Bunny refleja una brecha generacional dentro de la industria del reggaetón capaz de plasmar en su música y en sus videos el contexto sociocultural contemporáneo, marcado por ideas progresistas relacionadas con los derechos de las mujeres y las comunidades LGBTTQ+. No obstante, Díaz Fernández también critica a Bad Bunny: según ella, aunque se presenta como un aliado feminista, mercantiliza el feminismo para fines económicos, con lo cual reproduce de manera enmascarada ciertas ideas sexistas bajo un discurso posfeminista, que, como se mencionó en el capítulo anterior, es un feminismo que se hace pasar por aliado de las causas feministas solo con fines comerciales, que celebra la libertad individual sin cuestionar las estructuras de poder que sostienen el patriarcado (Díaz Fernández, 2021).

Sin embargo, desde la perspectiva del feminismo heteropop, Díaz Fernández pierde el punto porque Bad Bunny no está intentando ser un aliado feminista sino influir en la discusión sobre colonialidad estadounidense que no solo es económica y cultural, sino heteropatriarcal. Esto se refuerza con la imagen de Bad Bunny en su disco más reciente, *DtMF*, en el que el artista aparece con una imagen de masculinidad caribeña, indígena y afrodescendiente.

El posicionamiento de Bad Bunny sobre la masculinidad no ocurre en el vacío, sino que está profundamente imbricado en un ecosistema de acción política que ha encontrado en las redes sociales un espacio de articulación y amplificación. Como señala la feminista española Nuria Varela (2019), gracias a la acción colectiva mediada por plataformas digitales, el feminismo contemporáneo ha evolucionado hacia formas más interseccionales y ciberactivistas. En particular, se ha

fortalecido la denuncia contra las manifestaciones más violentas del patriarcado, como las agresiones sexuales, la trata o los feminicidios. Las redes sociales han permitido que más mujeres —y mujeres más jóvenes— accedan a discursos feministas, los resignifiquen desde sus contextos y se organicen en torno a ellos. Esta visibilización ha confrontado no solo las estructuras de dominación sexual, sino también el sistema judicial, que muchas veces actúa como juez y parte en la reproducción de la impunidad y la revictimización.

En este mismo entorno digital, y al calor de estas transformaciones feministas, figuras públicas masculinas han tenido que redefinir su lugar dentro del debate sobre género, deseo y poder. Sin embargo, mientras que artistas como J Balvin y Maluma adoptaron cambios principalmente estéticos —colores pastel, estilización del cuerpo, ambigüedad visual— sin modificar el contenido misógino o elusivo de sus discursos, Bad Bunny ha sabido articular una respuesta mucho más profunda y coherente. A diferencia de sus pares, no solo ha performado una masculinidad alternativa desde su imagen, sino que ha respaldado esa propuesta con posturas públicas claras, activismo político y un uso estratégico de las redes sociales para amplificar causas feministas, antirracistas y *queer*.

Bad Bunny encarna, así, el tipo de masculinidad que el feminismo digital ha hecho posible imaginar y exigir: una masculinidad que se desmarca del dominio, la violencia y el control, y que en su lugar privilegia el consentimiento, el cuidado, la sensibilidad y el respeto al deseo femenino y disidente. Su música, su estética y su acción política en redes no solo dialogan con los lenguajes del feminismo interseccional, sino que los incorporan a la cultura pop desde una plataforma de alcance global. En ese cruce entre arte, activismo y mercado, Bad Bunny representa una anomalía significativa: un hombre cisheterosexual que no simula inclusión, sino que reconfigura su subjetividad a partir del

reconocimiento y la celebración del goce ajeno, el cuerpo feminizado y la libertad sexual. Frente a los límites de una transformación visual sin contenido ético, como la de Balvin o Maluma, su figura se erige como símbolo de una masculinidad en transición, forjada al calor de los feminismos digitales y caribeños que han exigido —y encontrado— nuevas formas de representación y agencia.

Conclusión

El reggaetón, históricamente cimentado sobre una masculinidad hegemónica marcada por la dominación, la violencia simbólica y la exclusión de lo femenino y lo *queer*, ha comenzado a experimentar un proceso de transformación. Esta transformación no ha sido lineal ni homogénea: mientras que algunos artistas han ensayado cambios estéticos sin alterar los discursos patriarcales que sostienen el género, otros, como Bad Bunny, han articulado una ruptura más profunda al vincular su propuesta artística con posicionamientos políticos explícitos.

Este capítulo ha argumentado que Bad Bunny encarna una masculinidad suave, entendida como una *performance* masculina que subvierte los códigos de la masculinidad tradicional desde dentro de la industria pop, sin romper del todo con la heteronorma mediática pero sí desestabilizándola simbólicamente. Esta masculinidad se enmarca en el feminismo heteropop, una corriente que circula en el *mainstream* y que, aunque no busca derribar las estructuras capitalistas o patriarcales desde lo académico, sí logra instalar imaginarios subversivos mediante gestos culturales accesibles, afectivos y compartibles.

Frente a figuras como J Balvin o Maluma, cuya transformación fue principalmente estética y carente de un discurso político coherente, Bad Bunny ha logrado tensionar las estructuras de poder desde un lugar que conjuga activismo, estética y sensibilidad. Su participación en las protestas de

2019 en Puerto Rico, su crítica a la violencia de género y a la homofobia, así como su representación de corporalidades no normativas, lo posicionan como un agente de disidencia simbólica dentro del reggaetón.

Esta disidencia no es menor. En un género profundamente marcado por la masculinidad dura, la emergencia de una figura como Bad Bunny posibilita otras formas de ser hombre, permite que tengan lugar subjetividades masculinas más afectivas, ambiguas y políticamente conscientes. Si bien no está exento de contradicciones —como su participación en circuitos comerciales que pueden mercantilizar su discurso—, su apuesta no puede reducirse al oportunismo o al posfeminismo. Desde la perspectiva del feminismo heteropop, su intervención consiste en desestabilizar desde dentro, no en ofrecer coherencia ideológica total, sino en generar fracturas significativas en la narrativa dominante del reggaetón.

Finalmente, este análisis permite comprender que el reggaetón no es un espacio homogéneo ni estático. A través de figuras como Bad Bunny, se convierte en un campo de disputa simbólica donde las representaciones de género, poder y resistencia se reconfiguran constantemente. En esa disputa, la masculinidad suave emerge como una herramienta potente para imaginar otras formas de existencia masculina que, lejos de reproducir el patriarcado, lo confrontan desde el deseo, el cuerpo, el afecto y la colectividad.

5

La resistencia contra el colonialismo *lite* de Estados Unidos en *DtMF*

La noción de “colonialismo *lite*”, propuesta por Juan Flores (1999), permite comprender las formas actuales de dominación en contextos poscoloniales donde la subordinación ya no requiere de una ocupación militar directa ni de un discurso imperial explícito. En territorios como Puerto Rico, la relación colonial con Estados Unidos se sostiene mediante mecanismos más difusos y afectivos: a través del consumo, el turismo, la precarización económica y la gestión neoliberal del desastre. Lo *lite* no implica una dominación más suave, sino una forma más integrada culturalmente, menos visible, pero igualmente eficaz.

Este capítulo plantea que el trabajo musical y visual de Bad Bunny constituye una intervención crítica dentro de este régimen colonial contemporáneo. A través de sus canciones y videoclips, BB articula una denuncia directa contra las políticas fiscales, la gentrificación y la administración neoliberal impuesta tras el huracán María. A partir especialmente de *UVST* y *DtMF*, se examina cómo Bad Bunny reinscribe lo boricua en el imaginario global desde una posición de alta visibilidad mediática. Lejos de operar desde los márgenes del mercado, el artista ocupa su centro para subvertir desde allí los significados asociados al cuerpo racializado, al lenguaje caribeño y a la experiencia colonial puertorriqueña. Esta estrategia de crítica ya se encontraba en gestación en álbumes

anteriores, *YHLQMDLG* y *UVST*, y en canciones, "P FKN R" y "El apagón", entre otros, donde se entrelazan el orgullo nacionalista con la denuncia social en el marco sonoro del trap y la música urbana.

Para analizar esta operación estética y política que incide en el colonialismo *lite*, se retoma el concepto de "colonialidad del desastre" (Bonilla, 2020), el cual resulta útil para comprender cómo la gestión neoliberal de la crisis convierte el sufrimiento colectivo en espectáculo mediático, borrando al mismo tiempo las responsabilidades estructurales del colonialismo. Asimismo, se emplea el concepto de "despoblamiento forzado" (Estévez, 2022) para dar cuenta de las múltiples formas de desplazamiento —territorial, económico, afectivo y simbólico— que atraviesan el Puerto Rico contemporáneo, y que Bad Bunny retrata en sus canciones a través de referencias constantes a la migración, el desplazamiento, la gentrificación, el vaciamiento de comunidades y la transformación de la isla en paraíso fiscal y turístico para las élites extranjeras.

El capítulo se estructura en dos partes: primero, se desarrollan los conceptos de colonialidad del desastre y despoblamiento forzado, y se usan para analizar el caso puertorriqueño; posteriormente, se examinan sus resonancias estéticas y políticas en los álbumes *YHLQMDLG*, *UVST* y, especialmente, *DtMF*.

Colonialidad del desastre y despoblamiento forzado en Puerto Rico

La académica boricua Yarimar Bonilla (2020) sostiene que los desastres naturales —como huracanes y terremotos— no solo exacerban desigualdades raciales y coloniales preexistentes, sino que también deben entenderse como momentos en los que se activa un capitalismo racial-colonial. Retomando de forma crítica el concepto de "capitalismo del desastre" acuñado por

Naomi Klein (2010, 2018), Bonilla lo reformula para subrayar su raíz en la violencia estructural y lenta del régimen colonial, que prepara el terreno para la desposesión acelerada en contextos de emergencia. Argumenta que estas formas intensificadas de extracción surgen de tecnologías y subjetividades heredadas del encuentro colonial, enraizadas en la lógica esclavista de la plantación.

Bonilla introduce el concepto de "colonialismo del desastre" para explicar cómo la respuesta a las catástrofes reproduce relaciones coloniales, especialmente entre Puerto Rico y Estados Unidos. En este marco, el desastre no es un evento aislado, sino una estructura prolongada de precariedad, dependencia y espera: por electricidad, agua, recursos o atención estatal. Esta espera, que denomina "espera del desastre", funciona como una tecnología de poder que disciplina, desmoviliza y perpetúa jerarquías coloniales.

El colonialismo del desastre, pues, opera como una política de gestión de crisis que instrumentaliza el caos para imponer reformas neoliberales, promover la privatización, despojar territorios y facilitar el desplazamiento poblacional. Este proceso convierte los desastres en oportunidades de acumulación por desposesión, lo que orienta la reconstrucción hacia intereses externos. Así, Bonilla desmonta las narrativas que naturalizan el sufrimiento puertorriqueño y expone cómo la infraestructura institucional colonial amplifica el daño y refuerza formas de vulnerabilidad racializadas.

El caso del que parte Bonilla es el del huracán María, el mismo del que habla Bad Bunny en sus canciones. María tocó tierra en Puerto Rico el 20 de septiembre de 2017 como una tormenta de categoría cuatro. Fue uno de los peores desastres naturales en la historia moderna de la isla, con vientos de hasta 250 km/h y lluvias torrenciales que devastaron infraestructura, viviendas, caminos, telecomunicaciones y el ya precario sistema eléctrico del país. Aunque oficialmente se reportaron

64 muertes, estudios posteriores estimaron que murieron entre 3,000 y 4,600 personas, muchas de ellas por falta de atención médica, energía eléctrica, agua potable y servicios básicos en los meses posteriores (Kishore *et al.*, 2018; Santos-Burgoa *et al.*, 2018; *Político,* 2018). Unas 250,000 viviendas quedaron dañadas o destruidas, y hubo escasez de agua y alimentos (Shermeyer, 2018). El apagón masivo duró más de once meses en algunas regiones rurales, lo que hizo del desastre una crisis prolongada, no un evento coyuntural. María afectó a la población boricua en su totalidad y dejó sin luz a toda la isla (Fernández-Campbell, 2018).

Los boricuas pagan 3.5 mil millones de dólares anualmente en impuestos, pero no recibieron ayuda para permanecer en PR durante e inmediatamente después del huracán. En la postrimería del huracán, en lugar de ayudar a los boricuas a quedarse, la Agencia Federal para el Manejo de Emergencias (FEMA, por sus siglas en inglés) los desarraigó, enviándolos a refugios instalados en hoteles en Florida y negándoles asistencia para reconstruir sus propiedades, con el argumento de que la gente carecía de documentos que probaran la propiedad —60 por ciento de sus solicitudes fueron rechazadas—. Después se privatizó la energía y se dieron subsidios fiscales a ciudadanos estadounidenses que compraran propiedades e invirtieran en la isla, pero esos incentivos excluían a los puertorriqueños porque son residentes —se es residente de EE. UU. mientras se esté en la isla y se convierte en ciudadano una vez que se traslada a territorio estadounidense—. Los boricuas no obtuvieron préstamos ni ayuda de FEMA para remodelar sus casas o comprar propiedades subsidiadas puestas a la venta (Bonilla, 2020).

Con el supuesto fin de fomentar la inversión en el medio ambiente y la reconstrucción del país, se pasaron leyes coloniales que favorecen la inversión estadounidense, como la Ley 22 de 2012, que fue modificada en 2019 para otorgar

exenciones fiscales sobre las inversiones de personas que se convirtieran en residentes de PR hasta el 31 de diciembre de 2035 (Ley 60). Para 2021 más de 1,300 personas habían solicitado convertirse en inversionistas residentes en PR bajo la Ley 60; cerca de 900 recibieron aprobación del gobierno. En contraste, los boricuas no pudieron comprar viviendas porque el 45 por ciento de la población vive debajo del nivel de pobreza.

Estas medidas llevaron a la gentrificación de barrios tradicionales de ciudades como San Juan. Desde una perspectiva crítica del turismo, la gentrificación se entiende como un proceso de transformación urbana impulsado por la valorización del espacio para fines turísticos, que provoca el desplazamiento de las comunidades locales y la mercantilización de su vida cotidiana. En este contexto, el turismo actúa como catalizador de la reconfiguración del territorio, incentivando la inversión inmobiliaria, la subida de precios y la sustitución de residentes por visitantes temporales o clases medias y altas, a menudo bajo narrativas de "revitalización urbana". Este tipo de gentrificación se caracteriza por el despojo simbólico, cultural y material de las poblaciones originarias en favor de intereses económicos globales vinculados al ocio, el consumo y el capital transnacional (Janoschka y Sequera, 2016; Gotham, 2005; Cócola-Gant, 2016; Hiernaux y González, 2014).

En las medidas gentrificadoras post María, muchos apartamentos se convirtieron en Airbnb, lo que hizo que la vivienda a largo plazo para los puertorriqueños fuera escasa. Asimismo, los boricuas no han podido reconstruir sus hogares por falta de financiamiento estatal, pero los gringos que les compran sus propiedades reciben permisos para remodelarlos y convertirlos en alojamientos para el turismo. Los inversionistas compran propiedades en efectivo, mientras que los locales necesitan hipotecas, lo que los deja en desventaja porque no

pueden obtenerlas (Bonilla, 2020; Bonilla y LeBrón, 2019).

Tras el huracán María, cerca de 123,300 puertorriqueños abandonaron la isla entre 2017 y 2018, lo que representó una pérdida del cinco por ciento de la población en un solo año (Acosta *et al.*, 2020; Pew Research Center, 2019). No obstante, la migración masiva no es nueva: desde la década de 1950, bajo el programa Operation Bootstrap (Operación Manos a la Obra), miles emigraron como parte de una estrategia de industrialización que promovía la salida de población "excedente" hacia Estados Unidos, en un esquema comparable al Programa Bracero en México. Así, la diáspora puertorriqueña se ha vuelto una constante histórica con profundas consecuencias emocionales, culturales y políticas. Actualmente, residen en la isla 3.4 millones de personas, mientras que 5.6 millones viven en Estados Unidos.

Sin embargo, la migración posterior a María responde a una lógica distinta, vinculada al colonialismo del desastre descrito por Bonilla (2020) y Bonilla y LeBrón (2019). Este éxodo reciente constituye un caso de despoblamiento forzado (Estévez, 2022), una forma de necropolítica —política de muerte— orientada a vaciar territorios con alto valor en recursos naturales, tanto renovables como no renovables, para facilitar su explotación. Esta estrategia se apoya en un necropoder que articula intereses de oligarquías locales, corporaciones transnacionales y estructuras estatales.

El proceso se inicia con proyectos de acumulación capitalista —muchas veces protegidos por fuerzas policiales o por el crimen organizado— que desplazan o eliminan a las poblaciones. Durante su tránsito, los desplazados enfrentan altos niveles de vulnerabilidad, incluyendo violencia sexual, criminalidad y hostigamiento de pandillas (Estévez, 2022). Esta lógica ha sido visibilizada y denunciada también en expresiones culturales, como la música de Bad Bunny, particularmente desde su álbum *YHLQMDLG* y con más fuerza

en *UVST* y *DtMF*, donde la migración forzada es tematizada como síntoma de la violencia estructural que atraviesa a Puerto Rico.

El despoblamiento forzado es el contexto social y político de las prácticas capitalistas o formas de acumulación que involucran desposesión, muerte, suicidio, esclavitud, destrucción de hábitats y la organización y administración general de la violencia. Aun cuando el Estado sigue siendo clave en asegurar la acumulación originaria, no existe una línea clara que lo divida del mercado, pues la fuerza pública opera en función de garantizar el capital (Estévez, 2022).

De esta forma, el éxodo masivo posterior al huracán María no puede explicarse simplemente como una migración voluntaria motivada por la destrucción material. Se trata, más bien, de un caso paradigmático de despoblamiento forzado en el contexto del colonialismo del desastre. La falta de una respuesta estatal eficaz —manifestada en la lentitud y negligencia del gobierno de Puerto Rico y de las agencias federales estadounidenses como FEMA— no solo agudizó la crisis humanitaria, sino que se inscribe en una lógica colonial que convierte el desastre en una oportunidad para reconfigurar el territorio. Como dice Bonilla (2020), el desastre no es solo un evento natural, sino una forma de gobernanza que normaliza la precariedad, administra la desesperanza y facilita intervenciones externas que responden a intereses económicos y geoestratégicos.

Desde esta perspectiva, el huracán María funcionó como catalizador de una política de vaciamiento territorial. La migración forzada de más de 120,000 personas en el año posterior al desastre —y la pérdida estimada del cinco por ciento de la población total— no fueron efectos colaterales, sino elementos constitutivos de una forma contemporánea de colonialismo. Este despoblamiento forzado se produce no mediante la violencia directa, sino a través del abandono

institucional, la ausencia de garantías básicas y la utilización de la emergencia como coartada para implementar políticas que favorecen la inversión privada y la gentrificación del territorio. El caso de Puerto Rico revela, así, cómo el colonialismo del siglo XXI no necesita ejércitos pues le basta con administrar desastres.

Esto es lo que denuncia Bad Bunny en su música desde *UVST*, pero con gran impacto por su proyección global e intergeneracional, más allá de los escuchas del reggaetón, en *DtMF*. No obstante, tiene un antecedente político en su reafirmación de la identidad boricua ligada al reggaetón como un género de protesta en el álbum *YHLQMDLG*.

YHLQMDLG y *UVST*

La denuncia del desplazamiento forzado en el álbum *DtMF* es una continuación de la línea política de *UVST* (2022) que empezó a anunciarse en *YHLQMDLG* (2020), que fue el primero de tres discos que BB lanzó en 2020. En *YHLQMDLG* está la canción "P FKN R", que interpreta con los traperos boricuas Arcángel y Kendo Kaponi. En ella habla de que a él no se le puede *roncar* (presumir) porque él es de P *fucking* R, que define como el PR de los barrios y los caseríos, el PR explicado en el capítulo 1, el PR donde nació el reggaetón a finales de los noventa como un movimiento *underground* de los jóvenes de las zonas urbanizadas de la periferia de San Juan, criminalizados como consecuencia de las condiciones de pobreza y marginación derivadas de la implantación del neoliberalismo. Habla del PR al que se le impuso el populismo punitivo de Giuliani en Nueva York. En "P FKN R" evidenció su nacionalismo y reivindicó la identidad nacional boricua, independiente y culturalmente ajena a la de EE. UU. Sin embargo, como figura central de la música urbana, Bad Bunny no mantiene una postura política constante. En *YHLQMDLG* también celebra el hedonismo y la fiesta, como en "Está cabrón

ser yo" y el ya icónico "Safaera". Esta dualidad persiste en *UVST* y *DtMF*, donde temas como "Efecto", "Party", "KETU TeCRÉ" y "EL CLúB" retoman la esencia fiestera del reggaetón. Aun así, el espíritu político de *UVST* se centra en la rebeldía contra el heteropatriarcado, representado simbólicamente en la figura del exgobernador Ricardo Rosselló.

YHLQMDLG consolidó a Bad Bunny como figura dominante en la música urbana y le valió el Latin Grammy al Álbum del Año en su categoría. Pero fue *UVST* el que lo proyectó como artista global, con presencia tanto en *rankings* en inglés como en español y con el cual ganó no solo múltiples premios, sino también reconocimiento como voz política. Más allá del éxito comercial, *UVST* destaca por su postura crítica frente al feminicidio y el transfeminicidio. Como se analizó en el capítulo 3, antes del lanzamiento del álbum, Bad Bunny apareció en *The Tonight Show* con una camiseta que decía: "Mataron a Alexa, no a un hombre con falda", en referencia al asesinato de Alexa Negrón, mujer trans puertorriqueña, de modo que hizo evidente su compromiso con causas de justicia de género y diversidad sexual.

Musicalmente hablando, *YHLQMDLG* no tiene la versatilidad de *UVST*, en el que hay guaracha, calipso y reggae, y ritmos afrocaribeños acordes con el eje conceptual del disco, que es un verano en la playa puertorriqueña. Incluso *El último tour del mundo* es más variado. En él, BB sorprendió con canciones tipo *indie* y *britpop*, como "Trellas" y "Maldita pobreza". *YHLQMDLG* permanece fiel al reggaetón y al trap, pero empezó a anunciar la línea político-conceptual de los siguientes álbumes. *YHLQMDLG* es un disco de reggaetón y trap pero con una línea crítica y conceptual muy clara que retomaría en *UVST*.

UVST es un álbum que habla contra el heteropatriarcado, pero como una denuncia a la podredumbre del gobierno colonial en la isla que favorece sistemáticamente a los

estadounidenses blancos y desarraiga a los puertorriqueños. Sin embargo, en el tema de la colonialidad del desastre y el despoblamiento forzado, destaca la canción “El apagón”, el *track* número 16 del álbum, que es una fusión de bomba con electrónica y dance. BB escogió para esta canción lo que puede ser posiblemente el género afrocaribeño más político, enteramente de protesta. La bomba, más antigua que la plana o plena, que es el género estrella en *DtMF*, se originó en la región de Loíza, el corazón de la cultura afrocaribeña en la isla, y era utilizada como una forma de expresión cultural y resistencia durante la época de la esclavitud.

El video de “El apagón” incluye el documental *Aquí vive gente*, hecho por la periodista Bianca Graulau, donde se denuncia cómo, tras el huracán María, los apagones, el abandono del gobierno federal y las leyes hacendarias coloniales despojaron a los boricuas de sus tierras y los desplazaron hacia *mainland* EE. UU., sobre todo a Florida. En esta canción retomó el tema de los apagones en las horas posteriores al huracán María, que puso en evidencia las deficiencias de la privatización de la energía eléctrica. El documental denuncia la gentrificación ocasionada por las medidas de recuperación en la postrimería del huracán y la crisis energética ocasionada por la privatización del sector y su concesión a LUMA Energy, la empresa que administra la electricidad en la isla. BB participó en el activismo contra LUMA (2021-2022) en conciertos y redes sociales, criticando los apagones y la mala gestión del servicio eléctrico. Por ello el coro de “El apagón” se convirtió en consigna política:

> Yo no me quiero ir de aquí
> No me quiero ir de aquí
> Que se vayan ellos
> Que se vayan ellos
> Que se vayan ellos

Que se vayan ellos
Lo que me pertenece a mí
Se lo quedan ellos
Que se vayan ellos
Esta es mi playa
Este es mi sol
Esta es mi tierra
Esta soy yo

Asimismo, en canciones como "Andrea", "Me porto bonito", "Yo no soy celoso", "Tarot", "La corriente" y "Ojitos lindos", o en el video de "Moscow Mule", BB retoma la línea antipatriarcal, con el concepto de fiesta en la playa, pero esta vez desde una perspectiva de lo que se ha llamado en este libro la "masculinidad suave" del feminismo heteropop, es decir, una masculinidad que rompe con el estereotipo del macho del reggaetón que objetiviza a las mujeres, desprecia a los homosexuales y promueve y consume violencia. Sin embargo, "El apagón" se volvió un himno contra el neocolonialismo gentrificador estadounidense porque se refiere a los apagones como un evento clave de esta colonialidad encarnada en el entonces gobernador Roselló (Pipo):

Maldita sea, otro apagón
Vamo' pa' lo' bleacher, a prender un blunt
Antes que a Pipo le dé un bofetón

La crítica a la colonialidad del desastre es evidente en "El apagón", de la misma forma que el consecuente despoblamiento forzado es la línea conceptual de todo *DtMF*.

DtMF

El tema del despoblamiento forzado como consecuencia de la política de desastres y de gentrificación derivadas de la

colonialidad después de María no se agotó en *UVST*. Bad Bunny lo retomó en *DtMF*, al tiempo que evidenció el duelo colectivo que produce dicho despoblamiento forzado de PR a EE. UU.: la diáspora simultáneamente extraña y se lleva la cultura boricua, lo que va erosionando aquellas cosas que pueden dar identidad a generaciones futuras, en particular, géneros musicales como la salsa, la plena y la bomba, así como ciertas costumbres: ver pasar el día en el balcón, tomar café y ron, curar un despecho con pitorro de coco, o simplemente disfrutar de la brisa del mar sentados en el patio de la casa en sillas de plástico, como esas que se muestran dolorosamente vacías en la portada del álbum.

DtMF tocó fibras muy sensibles de personas de todas las generaciones porque prácticamente cada hogar boricua tiene familiares en la diáspora, sobre todo a partir del huracán María y las medidas que desplazan a los boricuas y meten estadounidenses que se comportan como eternos turistas —de allí que el turista sea una metáfora muy potente en la canción homónima que habla de un amor sin responsabilidad afectiva —. Con esa crítica, BB se echó a la bolsa a muchos boricuas que no oyen reggaetón: con *DtMF* rebasó la barrera generacional porque sus canciones no solo apelan a la nostalgia sino a la herida profunda de la diáspora puertorriqueña discutida en la primera parte de este capítulo. *DTMF* es una oda a esa nostalgia diaspórica, pero no como un gesto vacío ni despolitizado.

El lanzamiento del álbum coincidió con un contexto político decisivo para Puerto Rico: la decepción de las elecciones generales del 5 de noviembre de 2024. En esa jornada se eligieron la gobernadora y los representantes de la Asamblea Legislativa, compuesta por el Senado y la Cámara. Al mismo tiempo, se celebró un plebiscito para decidir el estatus político de la isla frente a Estados Unidos. Las opciones eran: convertirse en el estado 51, optar por la independencia o mantener una soberanía en libre asociación. El resultado del plebiscito fue revelador: un 58,5 por ciento de los votantes se

manifestó a favor de la estadidad, mientras que la independencia obtuvo apenas el 29,38 por ciento. Incluso hubo más votos nulos que sufragios por la independencia. A pesar de su contundencia, el resultado no es vinculante, pues cualquier cambio de estatus requiere la aprobación del Congreso estadounidense.

En esas elecciones también se impuso Jenniffer González Colón, del Partido Nuevo Progresista (PNP), quien derrotó en las primarias al entonces gobernador Pedro Pierluisi. En contraste con esta victoria conservadora, Bad Bunny asumió una postura política clara: respaldó abiertamente a Juan Dalmau, candidato de la Alianza de País, una coalición de fuerzas de izquierda con orientación independentista. Su apoyo no se limitó a una declaración en redes; también participó activamente en la campaña, con mensajes en vallas publicitarias y presencia en eventos, incluido el masivo cierre de campaña conocido como el "Festival de la Esperanza", que reunió a más de 50,000 personas. Así, desde un principio, era obvio que *DtMF* no era solo un álbum musical ni una pieza nostálgica, sino también un artefacto político para criticar el despoblamiento forzado de la colonialidad del desastre.

La estrategia político-comercial de criticar el colonialismo en fechas importantes se repitió con el lanzamiento del video de "NUEVAYoL", que se dio a conocer el 4 de julio (2025), Día de la Independencia de EE. UU. Se trató de una estrategia deliberada de choque simbólico y resignificación política. Al posicionar su narrativa boricua frente a una celebración nacional que para los puertorriqueños significa subordinación y colonialidad, Bad Bunny subvirtió la lógica imperial. El 4 de julio, cuando se celebra simbólicamente la libertad de EE. UU., el artista coloca frente al espejo la realidad del colonialismo *lite* puertorriqueño: territorio sujeto a las leyes de un imperio que los excluye. Esta acción resuena profundamente con el concepto de colonialismo del desastre descrito por Bonilla, pues

Bad Bunny convierte una fecha colonial en una plataforma de dignificación cultural y cuestionamiento al poder colonial más evidente a partir de María.

Visualmente, el video presenta escenas cotidianas de puertorriqueños en Nueva York —una quinceañera, encuentros comunitarios, réplicas de la bandera puertorriqueña en la estatua de la libertad— como actos de presencia, de memoria y de afirmación cultural. Esa presencia simbólica contrarresta el despoblamiento forzado como una necropolítica que busca vaciar territorios para propósitos extractivos. En "NUEVAYoL", la presencia *nuyorican* y la narrativa cultural confrontan directamente la lógica del vaciamiento: resistir desde la migración, reafirmarse en el cuerpo colectivo de la diáspora.

Una de las escenas más potentes del video es cuando Bad Bunny planta la bandera puertorriqueña independentista en la corona de la Estatua de la Libertad, un gesto evocador tanto del activismo político como del acto simbólico de ocupar espacio en la nación dominante. Al mismo tiempo, aparece la voz reproducida con inteligencia artificial del presidente Donald Trump en una radio: "This country is nothing without the immigrants… Puerto Ricans…". Se trata de una sátira política que denuncia las narrativas excluyentes e identitarias del imperio legal estadounidense. En términos del marco teórico de este libro, el video es una reescritura del dispositivo colonial. Donde el capital y el Estado lucran con el desastre y el éxodo, Bad Bunny responde con visibilidad, celebración de comunidad y reactivación de afectos identitarios. Lo que se quería vaciar se llena de símbolo desde la música, la estética y el orgullo.

También en la narrativa de crítica a la colonialidad del desastre y el despoblamiento forzado está el video de "TURiSTA", en el que Bad Bunny encarna al hombre que limpia un Airbnb en Puerto Rico, recogiendo la basura y restaurando el espacio para el próximo huésped. Este gesto resume la lógica del colonialismo *lite* y el colonialismo del desastre, donde la isla

sigue siendo explotada por visitantes externos sin consideración hacia sus habitantes. La casa turística es una metáfora del territorio puertorriqueño: una especie de espectáculo que se alquila sin inversión comunitaria, por lo que solo deja despojo y desgaste social (Hernández, 2025; Washington Post, 2025).

Asimismo, las escenas muestran cómo los visitantes se apropian del espacio por placer y van desapareciendo, permanecen solamente la basura y el desorden emocional y físico. Mientras tanto, Bad Bunny —y por extensión, la población local— se queda sosteniendo el peso de restablecer lo que se arruinó. Este trabajo de "limpieza invisible" simboliza el despoblamiento forzado: quienes se van no solo abandonan el territorio boricua, sino que lo tienen que ceder a quienes lo usufructúan y lo dejan en una condición precaria, mientras que las estructuras coloniales mantienen habitabilidad solo para inversores o turistas (González, 2025). La interrupción repentina de la luz en los poscréditos del video conecta simbólicamente con la crisis eléctrica que aún vive Puerto Rico, donde el apagón prolongado tras el huracán María expuso la fragilidad de la infraestructura. Ese corte de luz es el recordatorio de que el turismo se celebra sobre realidades invisibilizadas: obras desatendidas, apagones recurrentes, precariedad energética y negligencia institucional.

La narrativa de "TURiSTA" se repite, fuera de metáforas y analogías, en "LO QUE LE PASÓ A HAWAii", una canción que ha resonado entre boricuas de todas las generaciones. Lo que le pasó a Hawái es que, debido al despoblamiento forzado, 680,000 de sus nativos viven en el territorio continental de EE. UU., mientras que solo 300,000 permanecen en Hawái, dado que es el estado más caro de EE. UU. para alquilar y comprar vivienda, con un precio promedio de más de un millón de dólares para una casa. Hawái también tiene la tasa de personas sin hogar más alta de cualquier entidad estadounidense (Civil Beat, 2024; HomeAid Hawai'i, 2024; GOBankingRates/

Nasdaq Staff, 2023; WorldMetrics.org 2024). El coro resume este temor:

> Quieren quitarme el río y también la playa
> Quieren el barrio mío y que abuelita se vaya
> No, no suelte' la bandera ni olvide' el lelolai
> Que no quiero que hagan contigo lo que le pasó a Hawái

Un contexto similar al de Hawái se sugiere que pasa en Puerto Rico en el video que acompaña *DtMF* y que le da título al álbum. El cortometraje, interpretado por un actor boricua queridísimo y respetado por los isleños de todo el espectro político, Jacobo Morales, narra cómo el actor reflexiona en compañía de su amigo Concho, un sapo concho animado que le pide que le enseñe fotos de sus amigos y personas queridas que se han ido de la isla. El actor se da cuenta de que no tiene tantas fotos y que en efecto debió tirar más mientras pudo. Luego, al salir a comprar un pan para él y un *quesito* para Concho, repara en la gentrificación de su barrio: los nuevos residentes lo ven como una presencia molesta, la música le resulta ajena y en la tienda le hablan en inglés, ofrecen quesito vegano y no aceptan efectivo. La sensación de desplazamiento se acentúa al no poder comprar lo que quiere a pesar de tener dinero y de haber conocido al dueño del local que, se intuye, se fue de la isla. Un hombre afrodescendiente interviene y ofrece pagar su orden y le da las gracias, se entiende que por ser mayor y por el legado cultural que representa.

Musicalmente, este álbum es el más audaz de BB porque relaciona directamente la línea conceptual y política de las letras con distintos géneros musicales que caracterizan al PR afrocaribeño, como la bomba y la plena, y los que se han desarrollado en la diáspora, como la salsa y el dembow. Desde decir en "NUEVAYoL" que visitar esa ciudad está bien para un verano, no para vivir allí, pasando por "VOY A LLeVARTE PA

PR" hasta "LA MuDANZA", en la que habla de sus raíces y su familia, y "DtMF", en la que pide que los suyos nunca se muden, el álbum es redondo en la posición política de BB frente al despoblamiento forzado de la colonialidad del desastre.

En *UVST*, Bad Bunny tuvo colaboraciones con algunos de los reggaetoneros más importantes de ese momento (Rauw Alejandro y Jhayco) y más icónicos (Chencho Corleone, de Plan B). De la misma forma, sus colaboraciones en *DtMF* son con artistas locales jóvenes que reivindican la identidad puertorriqueña de alguna manera. De forma muy importante está RaiNao, con quien canta "PERFuMITO NUEVO". Originaria de Santurce e hija del vocalista de una banda de salsa, Naomí Ramírez ha expresado públicamente su postura política, especialmente en relación con la situación colonial que vive PR respecto a EE. UU. En una entrevista, mencionó que "es una mierda" y que es importante para ella hablar sobre este tema en su música. Además, en su álbum *Capicú*, la última canción, "track4", aborda metafóricamente esta relación tóxica entre PR y EE. UU.

Chuwi, con quien canta "WELTiTA", es un grupo, más que una banda, dicen elles, pues es un grupo al estilo de los salseros y la música caribeña, que fusiona géneros tradicionales. *Los pleneros de la Cresta*, con quienes interpreta "CAFÉ CON RON", reivindican este género que nació en Ponce a finales del siglo XIX, en un contexto urbano y popular. Mientras que la bomba tiene un origen más afrodescendiente y rural, la plena refleja una fusión de las tradiciones africanas con influencias europeas y tiene un enfoque más social y festivo. Era conocida como "el periódico cantado" porque sus letras a menudo trataban temas de actualidad y situaciones cotidianas. En "BAILE INoLVIDABLE" participan jóvenes veinteañeros de la Escuela Libre de Música.

También las imágenes que acompañan los videos tienen

intención política. El video de la salsa “BAILE INoLVIDABLE” es nostálgico y retrata a un BB sin filtros que lo blanqueen, vestido al estilo noventero de grandes músicos como Willy Colón y Elvis Crespo, a quien ya le había hecho un homenaje en el video de “La neverita”, en *UVST*. Con el pelo rizado y bigote que le da un *look* tipo Crespo, BB rememora los salones en los que se bailaba salsa. Pocas cosas son tan políticas para la diáspora boricua como la salsa, y por eso también el llamado padre del reggaetón, Tego Calderón, incluyó la salsa “Planté bandera” —que no es la misma que la clásica de Tommy Olivencia y su Orquesta— y una bomba como interludio entre las canciones de su disco *El Abayarde* (2002). Aunque Tego tuvo esa audacia primero, su álbum tuvo un impacto local y solo entre escuchas de reggaetón, mientras que “BAILE INoLVIDABLE” la rompió: se convirtió en el *hit* número uno a nivel mundial y el más escuchado en Spotify. Por primera vez, una salsa atravesaba las barreras del idioma y del racismo de la industria musical estadounidense. No es solo un logro musical, es un logro político.

Impacto de *DtMF* en Puerto Rico

Con *DtMF*, como pasó con *UVST*, BB recibió todo tipo de críticas. En aquel momento, se le criticaba por banalizar el discurso feminista; con *DtMF* fue criticado por glamorizar las condiciones de despojo que imperan en la isla. Sin embargo, *DtMF* no es un álbum banal en la percepción boricua. La feminista puertorriqueña Nirvana González Rosa —quien se había mostrado escéptica frente a Bad Bunny por su vínculo con un género históricamente acusado de misógino— reconoció en un diálogo informal (en un mensaje de voz en una conversación de WhatsApp, 21 de enero, 2025) que la experiencia colectiva del lanzamiento de *DtMF* transformó su percepción y la de muchas otras personas en la isla. “Lo lanzó en la víspera del Día de Reyes”, apuntó, “que para nosotros no

es cualquier fecha: es la celebración navideña más significativa para la cultura boricua, una festividad familiar, comunitaria, profundamente cargada de afecto y memoria".

El disco fue presentado de forma casi ritual en Cayey, un municipio montañoso en el centro de Puerto Rico, donde Bad Bunny organizó un evento íntimo, pero simbólicamente poderoso, que contrastaba con los mecanismos de *marketing* globalizados. Poco después, apareció sorpresivamente en el recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico (UPR), donde dio una presentación gratuita para estudiantes. Este gesto tuvo un fuerte eco, considerando que la UPR es un bastión histórico de luchas políticas, huelgas estudiantiles y organización cultural. Esa aparición no solo amplificó su conexión con la juventud boricua, sino que reforzó su narrativa de resistencia y arraigo.

La reacción fue masiva. Durante las Fiestas de la Calle San Sebastián, la celebración popular más grande del Caribe (y una de las más grandes del mundo hispano), las canciones de *DtMF* se convirtieron en la banda sonora no oficial del evento.

> Lo que más se oía —recuerda González Rosa— eran "Pitorro de coco", "Café con ron", "Lo que le pasó a Hawái" y "Baile inolvidable". Era abrumador en el mejor sentido: la gente las cantaba en los balcones, en las plazas, desde las casas. Viejas detractoras, señoras que antes decían que no soportaban el reggaetón, ahora lo aman. Se volvió parte de nuestra identidad cultural en tiempo real.

Como culminación del fenómeno, Bad Bunny anunció que, en vez de hacer una residencia en Las Vegas como muchos artistas internacionales, haría una residencia en Puerto Rico, en el Choliseo de San Juan, para lo cual vendió 400,000 boletos en apenas cuatro días, sin contar los que se vendieron en paquetes con hotel. Un total de 600,000 personas vieron a BB

en los 31 conciertos de la residencia *No Me Quiero Ir de Aquí* en el Choliseo, lo que constituye una multitud histórica si se considera que en la isla hay 3.5 millones de boricuas y la venta de boletos para los primeros nueve espectáculos se hizo exclusivamente para residentes de Puerto Rico (*Cadena SER*, 2025). Además, como parte de su estrategia de promoción de la residencia, activó el turismo en su natal Vega Baja, una ciudad cercana a San Juan, en la que creció el artista y que está reconocida por sus playas. La promoción incluye sitios relacionados con el artista y el centro de la ciudad, lugares que no son visitados con frecuencia por los paseantes. Al final, la residencia de BB generó un estimado de 379 millones de dólares, con beneficios en sectores como turismo, hotelería, gastronomía y servicios relacionados (*El País*; *El Nuevo Día*).

En términos de performatividad, la residencia *No Me Quiero Ir de Aquí* fue concebida como un dispositivo escénico de alto contenido simbólico anticolonial, orientado a la afirmación de la puertorriqueñidad desde una perspectiva crítica y afectiva. Más que una simple puesta en escena musical, la residencia se articuló como un monumento performativo que reivindicaba no únicamente lo sonoro, sino también un conjunto de memorias, geografías emocionales y espacios materiales específicos del imaginario puertorriqueño. El diseño escenográfico —realizado en su totalidad por profesionales puertorriqueños— incorporó referencias directas al paisaje insular: una montaña que remite a la Cordillera Central, una réplica de una casa en Humacao y flora endémica, como platanales y árboles de flamboyán. Estos componentes no fueron dispuestos como meros adornos estéticos, sino que funcionaron como signos cargados de sentido histórico, cultural y afectivo. Se trató de una espacialidad pensada para activar recuerdos colectivos y visibilizar lo cotidiano, lo rural, lo que ha sido sistemáticamente marginado o desplazado por discursos hegemónicos.

En ese contexto, la presencia escénica de Bad Bunny trascendió el acto de cantar: se configuró como una forma de habitabilidad simbólica de la isla. El artista no se limitó a interpretar canciones, sino que intervino en un territorio emocional y político, haciendo visible lo que con frecuencia permanece fuera de foco: la precariedad infraestructural, el deterioro de los espacios públicos, la lógica del abandono estatal y los efectos materiales del despojo económico. Cada presentación, en este sentido, operó como un gesto de reterritorialización simbólica, un acto performativo de resistencia y de reivindicación de un espacio históricamente negado o vulnerado. Lejos de ser una mera exhibición artística, la residencia se constituyó como un acto sostenido de enunciación política a través del lenguaje escénico.

El último concierto de la residencia, que tituló *Una más*, merece mención aparte por su impacto simbólico y político en términos de visibilizar el colonialismo estadounidense en la isla. Para empezar, se hizo el 20 de septiembre, la fecha en que se conmemora un aniversario más del huracán María; fue transmitido en vivo a todo el mundo a través de Amazon Music y estuvo disponible de forma gratuita durante 24 horas, tiempo durante el cual rompió récords de transmisión en esa plataforma al convertirse en la presentación en vivo de un solo artista más vista en la historia de la plataforma (*Telemundo Puerto Rico*; *El Nuevo Día*). En San Juan se pusieron pantallas en plazas públicas para conectarse al concierto en vivo y compartir en comunidad las referencias a la identidad boricua, reafirmar el deseo de independencia y vincularse sincrónicamente a los boricuas de la diáspora. Nirvana cuenta que el día siguiente al concierto se informó que durante la transmisión y toda la noche no se reportó ni un solo asesinato y que las calles amanecieron vacías, "como el primero de enero", afirma. Una celebración parecida a las de otras naciones latinoamericanas cuando celebran el Día de la Independencia.

Asimismo, el hecho de que el evento se transmitiera en vivo a todo el mundo colocó a Puerto Rico en una nueva posición: ya no como un lugar que solo exporta cultura para que otros la consuman, sino como un narrador de su propia historia. Esta propuesta artística reafirma la cultura como una forma de soberanía simbólica frente a dinámicas de turistificación, gentrificación y consumo global. Por eso, este concierto se puede ver como un acto de agencia cultural: una declaración clara de que la identidad puertorriqueña no está dispuesta a desaparecer, ni a ser desplazada o utilizada en beneficio de otros.

La elección de la fecha vinculó directamente la residencia con la crítica al "colonialismo del desastre" (Bonilla, 2020) que se mencionó antes. María no puede verse solo como un desastre natural; fue el punto de partida de una serie de políticas que despojaron al país: la privatización del sistema eléctrico, incentivos fiscales para inversionistas de afuera, el desplazamiento masivo de puertorriqueños y el abandono de infraestructuras esenciales. En este contexto, la escenografía —con sus referencias a lo cotidiano: la casita de Humacao, la naturaleza, el perreo colectivo— se volvió un acto de memoria política y de resistencia cultural. El concierto dejó de ser solo un evento musical para convertirse en una declaración simbólica contra el desarraigo y la migración. Cerrar la residencia justo en esa fecha le dio al evento una carga emocional profunda, relacionada con la herida aún abierta de las secuelas del huracán. Esa elección artística resignificó una fecha marcada por el trauma colectivo y la convirtió en un acto de memoria y justicia, pues se hizo visible una realidad que aún duele: infraestructuras colapsadas, servicios públicos inestables, comunidades fragmentadas.

El concierto también se transformó en un espacio de encuentro entre generaciones. Hubo nostalgia, recuerdos compartidos y referencias a quienes se han ido o ya no están,

que tejieron una atmósfera cargada de emoción. Un momento particularmente emocional en este sentido fue la aparición del salsero boricua Marc Anthony, con quien interpretó la canción “Preciosa”, escrita en 1937 por Rafael Hernández Marín, y arreglada en 1998 por Ángel Cucco Peña para una versión interpretada por el propio Marc Anthony. En la versión original, la letra celebra la belleza de la isla, exalta sus raíces hispánicas e indígenas y, hacia el final, adopta un tono anticolonial al denunciar la figura del “tirano imperialista”, en alusión directa a la dominación estadounidense. La versión popularizada por Marc Anthony profundiza esta crítica y la conecta con la diáspora:

> Preciosa te llevo dentro, muy dentro de mi corazón.
> Y mientras más pasa el tiempo, en ti se vuelca mi amor.
> Porque ahora es que comprendo, que aunque pase lo que pase,
> yo seré puertorriqueño por donde quiera que ande.
> Porque lo llevo en la sangre, por herencia de mis padres,
> y con orgullo repito: Yo te quiero, Puerto Rico.
> […]
> Y por eso es que me nace hoy dedicarle este canto
> a ese noble jibarito Rafael y a mi isla del encanto:
> Yo te quiero, Puerto Rico. Yo te quiero, Puerto Rico.

Para resumir, todas estas acciones en torno a *DtMF* —desde el lanzamiento del álbum hasta el cierre de la residencia *No Me Quiero Ir de Aquí*— refuerzan la crítica al extractivismo estadounidense que convierte a Puerto Rico en un paraíso descontextualizado, donde la cultura local es decorativa para el usufructo de sus playas, y los beneficios económicos rara vez se quedan en la comunidad. Bad Bunny convirtió su éxito global en una herramienta de redistribución cultural y económica a favor de su gente. En lugar de reforzar el circuito turístico tradicional —San Juan, hoteles de lujo, resorts *all-inclusive*—,

revaloriza lo cotidiano, lo periférico y lo auténtico, al dirigir la mirada hacia lugares como Vega Baja, normalmente ausentes del mapa turístico. Así, su residencia, el cierre que hace alusión al huracán María y su promoción de Vega Baja operan como una declaración de soberanía simbólica: Puerto Rico no solo es escenario, es protagonista, y el turismo puede pensarse no como explotación, sino como intercambio con sentido si se enmarca en dinámicas locales, comunitarias y sostenibles.

Como bien dijo Nirvana, más allá de lo artístico o visual, "el equipo de *marketing* de BB ha declarado que las estrategias de presentación, la residencia y el cortometraje han sido idea de BB", lo cual no solo refuerza su capacidad de autogestión, sino que evidencia una sofisticación política en su uso del *marketing* como herramienta de autorrepresentación. Esta capacidad para construir su propia narrativa mediática, lejos de ser un ejercicio meramente promocional, se inscribe en una política de visibilidad que subvierte los dispositivos de representación tradicionales. En ese sentido, el *marketing* no es un accesorio de la obra, sino parte de su contenido político, donde la performatividad del artista trasciende la escena musical para devenir intervención cultural en espacios dominados por regímenes racistas, clasistas y heteronormados.

Siguiendo a Sara Ahmed (2019), quien plantea que la orientación política también está determinada por cómo los cuerpos se posicionan en el espacio social y afectivo, puede leerse que BB orienta su visibilidad como forma de resistencia encarnada. De modo similar, bell hooks (1992) ha argumentado que la representación es un campo de batalla en el que los sujetos racializados y feminizados luchan por hablar desde su propia mirada y no desde la del Otro dominante. La gestión autorreferencial del *marketing*, en este caso, funciona como un acto de descolonización estética: una forma de interrumpir el flujo hegemónico de visibilidad que suele objetivar o exotizar los cuerpos no normativos. Desde esta

perspectiva, el cortometraje, la residencia y cada aparición pública no son solo estrategias de promoción, sino formas de hacer política desde el lugar de la estética y del deseo.

Como dice el académico boricua Luis Javier Cintrón-Gutiérrez (2024), los artefactos culturales pueden entenderse como testimonios que reflejan la identidad y evolución de una sociedad en un momento y lugar determinados. Así como un mapa representa visualmente un espacio geográfico, las expresiones narrativas y artísticas, como el cine, el teatro y la literatura (y la música), ofrecen una representación sociológica de su contexto histórico y social, con un valor similar al de una investigación etnográfica o un modelo teórico. Los medios de comunicación y la producción cultural funcionan como espejos de las dinámicas sociales, políticas y culturales de cada época y región. La cultura popular, en particular, constituye un registro con gran potencial analítico para las ciencias sociales, ya que permite identificar y comprender las realidades cotidianas, así como las diferencias, desigualdades y tensiones dentro de las comunidades. Algunas manifestaciones culturales, como el hiphop, pueden considerarse herramientas etnográficas que ayudan a visualizar las divisiones espaciales y las desigualdades urbanas, lo que las convierte en textos vivos que documentan las sociedades contemporáneas. Lo mismo ocurre con el reggaetón y la música urbana (Cintrón-Gutiérrez, 2024: 51).

Con *DtMF*, BB nos regaló un mapa político que ya está siendo usado en las redes sociales. En los últimos meses, canciones de Bad Bunny —especialmente "TURiSTA", "LO QUE LE PASÓ A HAWAii" y "DtMF"— han adquirido una vida simbólica en TikTok como banda sonora de denuncia y solidaridad política. Por ejemplo, en Costa Rica, la estética crítica de "TURiSTA" ha sido reutilizada para acompañar videos que muestran la manera en que el turismo exacerbado y los Airbnb han transformado comunidades como Santa Teresa, y han desplazado a residentes locales. En España,

particularmente en las Islas Canarias, "LO QUE LE PASÓ A HAWAii" ha sido reinterpretada como himno contra la turistificación, los usuarios componen *reel* tras *reel* con imágenes genéricas del archipiélago, y el verso "quieren quitarme el río y también la playa…" sirve para visibilizar preocupaciones compartidas sobre el despojo cultural y ambiental. Por otra parte, fragmentos de "DtMF" han sido empleados en TikTok como música de fondo para videos de apoyo a Palestina, que vinculan la experiencia de crisis y memoria de Puerto Rico con la solidaridad internacional frente a la violencia y la ocupación (*Cadena SER*, 2025; *El HuffPost*, 2025; TikTok, 2025).

Conclusión

El análisis de *DtMF*, en diálogo con *YHLQMDLG* y *UVST*, muestra cómo Bad Bunny lleva el reggaetón más allá de su típica celebración del goce para convertirlo en una crítica con los pies bien puestos en la realidad del llamado "colonialismo *lite*". Pero esta crítica no viene desde afuera del sistema: nace desde adentro, desde el corazón mismo del mercado cultural. Bad Bunny aprovecha la visibilidad que le da la industria global para volver a escribir —con sus propios códigos— lo boricua: sus acentos, su memoria, su historia. Y lo hace en un espacio que, por lo general, tiende a exotizar o silenciar esas mismas marcas culturales. Así, su música desarma la promesa amable del dominio —el turismo, los incentivos fiscales, la privatización de servicios, las retóricas de "revitalización"— mostrando cómo esas políticas son, en realidad, formas de despojo y maneras de controlar el deseo.

Si lo leemos desde la idea de la "colonialidad del desastre", *DtMF* deja claro que el huracán María no fue un evento aislado, sino el punto de partida para una forma de gobernar basada en la emergencia: una que ha hecho de la espera, la precariedad y el abandono estatal algo estructural, mientras facilita que otros

se enriquezcan con lo ajeno. Apagones constantes, gentrificación y beneficios para inversionistas extranjeros se convierten en el andamiaje que transforma a Puerto Rico en una mercancía —ya sea turística o fiscal— y a su gente en cifras desechables. En este contexto, las letras, los ritmos afrocaribeños y la estética de los videoclips no son solo adornos: son formas de contramemoria. Rescatan genealogías musicales como la bomba, la plena o la salsa; denuncian los mecanismos de expulsión, y reponen una afectividad diaspórica que actúa como archivo político.

El capítulo también recalca que esta crítica no es abstracta ni simbólica: se ve, se escucha, se siente. Se encarna en imágenes y canciones que retratan el despoblamiento forzado como consecuencia directa del modelo colonial actual. La migración post María, la turistificación y la financiarización de la vivienda aparecen en la obra de Bad Bunny como una cartografía emocional del desarraigo: casas convertidas en Airbnb, barrios rediseñados para los visitantes, economías del cuidado que se van quedando fuera de plano. En ese registro, *DtMF* no embellece la pérdida: la convierte en una evidencia pública y en una exigencia de reparación, tanto simbólica como material. Su residencia en el Coliseo de Puerto Rico, y especialmente el cierre del 20 de septiembre, intensifican esta apuesta: hacen del recuerdo del desastre un ritual colectivo, y colocan a Puerto Rico como quien habla —no como quien es mirado— ante el mundo.

Finalmente, el análisis destaca un aporte que es tanto político como metodológico: la cultura popular —y en particular el reggaetón— puede funcionar como una herramienta para investigar lo social. Las decisiones estéticas de Bad Bunny (qué géneros elige, con quién colabora, cómo encuadra visualmente, cómo usa el archivo o el directo) se convierten en formas de resistencia simbólica frente a la colonialidad. Estas elecciones reterritorializan lo cotidiano,

transforman el duelo en organización afectiva y tejen puentes entre la isla y su diáspora. En conjunto, el capítulo no solo valida marcos como el del colonialismo *lite*, la colonialidad del desastre o el despoblamiento forzado para pensar el presente puertorriqueño. También plantea algo poderoso: que desde el centro mismo del mercado cultural pueden surgir formas de soberanía estética capaces de disputar sentidos, moldear deseos y abrir futuros orientados hacia una justicia territorial.

Conclusiones

Lo que nos dice Bad Bunny de la colonialidad estadounidense

Este libro ha explorado el fenómeno cultural, político y estético de Bad Bunny como una forma de resistencia anticolonial en el contexto puertorriqueño contemporáneo, articulado a través del marco teórico del colonialismo *lite* (Flores, 1999), la colonialidad del desastre (Bonilla, 2020), el concepto de despoblamiento forzado (Estévez, 2022) y las categorías culturales del feminismo heteropop y la masculinidad suave propuestas por la autora para analizar los discursos de género desplegados por las estrellas pop. A lo largo de los capítulos, se ha analizado cómo la figura de Bad Bunny, lejos de ser únicamente un ícono pop, representa un espacio de disputa simbólica frente al extractivismo cultural, económico y afectivo que define la relación colonial entre Puerto Rico y Estados Unidos.

El primer capítulo analiza el reggaetón como contracultura surgida desde los márgenes urbanos de Puerto Rico. En esta lectura, el reggaetón no se reduce a un producto de mercado o a una cultura popular vaciada de agencia, sino que aparece como territorio de disputa simbólica, un lugar donde se negocian identidades, géneros, memorias coloniales y proyectos de futuro. En su dimensión subalterna y criminalizada, el reggaetón revela cómo el poder colonial se ejerce no solo por vía jurídica o económica, sino también a través de la regulación moral, racial y estética de los cuerpos, los bailes y los deseos. Aquí el colonialismo *lite* se evidencia en su faceta punitiva y

racista, que castiga a los jóvenes racializados no solo por lo que hacen, sino por lo que representan: una amenaza al orden normativo de género, clase y nación.

En el segundo capítulo, el libro examina el paso del reggaetón de contracultura a género musical transnacional, y cómo esta transformación está anclada en dinámicas migratorias. La diáspora boricua ha sido central para el crecimiento del reggaetón como industria global, lo cual pone en tensión su potencial de resistencia. Esta expansión global no implica una traición a sus orígenes, sino una reconfiguración de su agencia: el género migra con sus productores y públicos para rearticular narrativas de desarraigo, identidad y pertenencia desde otros contextos, como Colombia, Dominicana, Argentina, Chile y México. Aquí la música actúa como archivo migrante y como testimonio de la continuidad de la colonialidad en el siglo XXI.

El tercer capítulo se detiene en el dispositivo de la sexualidad y el lugar de las mujeres en el reggaetón, contrastando los discursos patriarcales del género con las resignificaciones feministas y *queer*. A partir del análisis de *UVST* y *YHLQMDLG*, se muestra cómo Bad Bunny articula un feminismo heteropop que, si bien opera desde el mercado, permite visibilizar deseos, placeres y cuerpos no normativos, y desafía la hegemonía de la masculinidad agresiva. Esta apuesta estética y discursiva no se libra de contradicciones, pero permite pensar nuevas formas de agencia dentro del pop *mainstream*.

El cuarto capítulo profundiza en el concepto de masculinidad suave como forma de disidencia frente a la masculinidad hegemónica que tradicionalmente ha dominado el reggaetón. A través de gestos estéticos, posicionamientos afectivos y *performances* de género, Bad Bunny subvierte los códigos dominantes del machismo latino, y así muestra que otra masculinidad es posible. Lejos de ser una figura pasiva o

despolitizada, esta masculinidad suave encarna una ética del cuidado, de la escucha y de la horizontalidad, que se alinea con los principios del feminismo interseccional y afrocaribeño.

Por último, el quinto capítulo sitúa a Bad Bunny como cronista de la "colonialidad del desastre" (Bonilla, 2020) posterior al huracán María, en particular en *DtMF*. Esta narrativa no se construye desde el trauma victimista, sino desde una agencia cultural que denuncia el despojo económico, la gentrificación y el vaciamiento de la isla a través de políticas fiscales, privatización energética y desplazamiento poblacional. El concepto de "despoblamiento forzado" propuesto por la autora permite nombrar este proceso necropolítico de evacuación territorial que expulsa a los cuerpos racializados y empobrecidos para hacer lugar a los nuevos colonos: turistas, nómadas digitales y empresarios beneficiados por la Ley 60 y otras leyes. La respuesta artística de Bad Bunny —desde la estética, la letra y el *performance*— se sitúa como un gesto anticolonial que articula memoria, duelo y resistencia desde la cultura popular.

Sin embargo, el libro no es únicamente un estudio sobre reggaetón ni una exploración de la figura de Bad Bunny como artista pop. Es, ante todo, una intervención crítica en los debates contemporáneos sobre la colonialidad persistente en Puerto Rico y su articulación con formas renovadas de despojo económico, desarraigo territorial y explotación cultural. Al proponer conceptos como colonialismo *lite* (Flores, 1999), colonialidad del desastre (Bonilla, 2020), despoblamiento forzado (Estévez, 2022) y feminismo heteropop (Estévez, este libro), el texto traza una genealogía del control colonial que no se ejerce ya por medio de la ocupación militar o la dominación jurídica explícita, sino a través de políticas fiscales, transformaciones urbanas, instrumentalización del turismo y desregulación neoliberal.

La importancia de este libro reside en su capacidad para

mostrar que Puerto Rico no es un caso aislado, sino una vanguardia trágica de lo que ocurre en otros territorios del Sur Global: geografías sometidas a la lógica extractivista, convertidas en laboratorios de privatización, gentrificación, desplazamiento y silenciamiento cultural. La forma en que Estados Unidos ha manejado la crisis energética, la reconstrucción post María y la inversión externa en la isla se refleja en procesos similares que afectan a comunidades racializadas y empobrecidas desde Chiapas hasta Palestina, desde Haití hasta las periferias urbanas de ciudades globales, como Nueva York, Barcelona o Ciudad del Cabo.

En este contexto, la obra de Bad Bunny se lee aquí como una respuesta estética y política a esa forma de colonialismo contemporáneo. Al apropiarse de las plataformas globales y reinscribir en ellas los lenguajes, dolores y resistencias de la puertorriqueñidad, el artista activa un proyecto de nacionalismo cultural disidente que, lejos de ser folclórico o nostálgico, se torna herramienta de disputa simbólica y afectiva. Este libro, entonces, invita a pensar cómo la música, el cuerpo y la estética pueden convertirse en trincheras críticas frente al poder colonial y capitalista. Y lo hace desde el Caribe, sí, pero con ecos que interpelan al mundo entero.

El presente trabajo abre, pues, múltiples rutas para futuras investigaciones que profundicen en las formas contemporáneas de colonialismo, resistencia cultural y subjetividad política en contextos poscoloniales y neocoloniales. Uno de los ejes más prometedores es la expansión comparativa del concepto de colonialismo *lite* más allá del caso puertorriqueño. El análisis podría extenderse a otras geografías marcadas por formas de control no formalizado —como territorios en disputa, regiones autónomas o zonas urbanas racializadas— donde operan lógicas similares de despojo, gentrificación y acumulación por desposesión bajo la retórica del desarrollo, el turismo o la inversión global.

Asimismo, el concepto de despoblamiento forzado, desarrollado en este libro como una categoría crítica que articula migración, necropolítica y extractivismo, puede ser explorado con mayor profundidad empírica y teórica en otras latitudes. Es urgente examinar cómo se reconfiguran las políticas de movilidad forzada —ya no solo por conflictos armados o desastres naturales, sino por la violencia estructural de las políticas urbanas neoliberales y los regímenes fiscales coloniales— y cómo estas dinámicas transforman las geografías del capital y los patrones de exclusión global.

Otra línea que se desprende del análisis es el estudio del feminismo heteropop y su potencial político como forma de resistencia situada. Más allá del caso de Bad Bunny, sería valioso mapear cómo distintas estéticas populares, performatividades musicales y masculinidades no hegemónicas están reconfigurando los imaginarios del género y la disidencia en la cultura global. Esto permitiría avanzar en una crítica feminista y decolonial a los discursos de empoderamiento neoliberal que suelen mercantilizar la diferencia sin cuestionar las estructuras de poder que la producen.

Finalmente, este libro invita a seguir explorando la dimensión estética de la resistencia, entendida no como simple representación simbólica, sino como práctica encarnada de reapropiación territorial, afectiva y política. El videoclip, el *performance*, el cuerpo y la pista de baile se revelan aquí como espacios de disputa frente al capital y la colonialidad, lo que plantea preguntas urgentes sobre los límites, posibilidades y contradicciones de la resistencia cultural en el capitalismo tardío.

Anexo 1

Glosario para entender reggaetón

No es que no se les entienda a Bad Bunny y a los reggaetoneros, es que te hacen falta las palabras boricuas, paisas y dominicanas para entenderlos. Aquí las tienes:

420 – mari, estar grifo
512 – estar en la oxicodona
Algarete – estar a lo loco, sin control
Arrebatao – drogado
Bandolera – Mujer que accede fácil a tener sexo
Banshee – moto de cuatro ruedas para playa (jeepeta en Dominicana)
Bellaco/a – alguien a quien le gusta salir a ligar, levantar acostones
Bellaquear- ligar
Bichiyal – BB juntó bichota, que es lo que entendemos como un mujerón, con el peyorativo boricua *yal*, que es una mujer malvada, perversa, vulgar y reggaetonera, lo que da como resultado lo mejor de dos mundos
Bicho – pene
Bichota – mujer sexy y segura, independiente
Bichote – capo
Blin blin – estilo marcado por cadenas de oro
Boti – trasero
Cangri – el mero chingón
Caserío, el “case” – vivienda de interés social tipo unidad habitacional

Carolina – municipio conurbado de SJ, cuna del reggaetón
Chambol – torpe, menso
Chillo – amante, amigo con derechos, *fuck buddy*
Chimbar – uso similar a chingar mexicano, multiusos (Medellín)
Chimbita – morra (Colombia)
Chingar – coger
Combi completa – teta, chocha, culo
Comerse a alguien – cogérselo
Combo – grupo de amigos
Corillo – pandilla
El Poblado – barrio de lujo en Medellín, tipo Polanco
Feca – mentira
Flow – ritmo al bailar, piquete (ver abajo), lucir bien y con actitud
Frontear – actuar con seguridad o arrogancia, desafiar
Fulero – mentiroso, estafador (Colombia)
Fulete – pistola
Fuletear – sacar las armas
Gato – *pussy* (sexual)
Gata – mujer sexy al bailar
Guaro – aguardiente (Colombia)
Guasa – mentira
Guayar, guayo, guaye – emborracharse o perreo
Guerrial – rebeldía
Guillar – jactarse
Janguear – rolarla, salir con amigos
Jeepeta – dominicano para "banshee" en Puerto Rico (ver arriba)
Jevo – despectivo para pareja
La nota – estar grifo
La Perla – barrio del casco viejo de San Juan
Loíza – territorio de la casta con población afrodescendiente. También calle en el barrio de Santurce, en SJ, con bares y

antros
Malanteo – música gangsta
Marcas varias: Monastery (colombiana, ropa reggaetonera), Dolce & Gabbana, Balenciaga, Gucci, Moschino, Givenchy, Dior, Cartier, Pandora (pulseras), Medalla (cerveza), Sephora
Mari – mariguana
Paca – fajo de billetes
Parcero/a – pana (Medellín, Colombia)
Pari – *party*, rumba, fiesta
Pasto – yerba
Pepas – balas
Perreo – el baile del reggaetón
Pichar – batear, rechazar
Piola – *cool*, fiestero
Piquete – tener actitud, *flow* (ver arriba), verse bien
PR – Puerto Rico
Romperla – armarla bien, tener éxito
Roncar – presumir, alardear
Safaera – zafadera, loquera, desmadre
Ser un cuero – aventado y feo
Ser calle – tener barrio
Ser duro o dura – ser atractivo, chingón
Shorty – menor de edad en PR
Shortie – amigas en Dominicana
Taíno – pueblo originario de PR
Tirarse – enamorarse
Tiraera – coplas entre reggaetoneros
Titi – tía
Totito – culito
Tragadito – enamorado
Buscar melao – buscar en redes
Tusa – despecho
Tripear – viaje de droga

Ejemplos de traducción

- Un corillo de bandoleras = un grupo de amigas que salen a ligar

Anexo 2

Los playlists de los capítulos

1. El reggaetón como resistencia sociocultural frente al colonialismo estadounidense:

2. La irrupción de Bad Bunny en la evolución del reggaetón como género musical:

3. El dispositivo de la sexualidad en el reggaetón y el feminismo heteropop de Bad Bunny:

4. La masculinidad suave de Bad Bunny vs. la masculinidad hegemónica del reggaetón:

5. La resistencia contra el colonialismo *lite* de Estados Unidos en *DtMF*:

Referencias

Acosta, R. J., Kishore, N., Irizarry, R. A., & Buckee, C. O. (2020). Quantifying the dynamics of migration after Hurricane María in Puerto Rico. *Proceedings of the National Academy of Sciences, 117*(46), 28732-28738. https://doi.org/10.1073/pnas.2001671117.

Ahmed, S. (2019). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others* (2nd ed.). Duke University Press. https://doi.org/10.1515/9780822388074.

Arango Lopera, C. A. (2023, 26 de noviembre). ¿Por qué el reguetón floreció en Medellín? *Razón Pública*. https://razonpublica.com/reggaeton-florecio-medellin/.

Báez, A. (2021, 25 de marzo). *Reggaetón feminista: Perreo as a tool for self-empowerment*. The Latinx Project. https://tinyurl.com/434t4tmy.

Bonilla, Y. (2020). The coloniality of disaster: Race, empire, and the temporal logics of emergency in Puerto Rico. *Geoforum, 113*, 1-10. https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2020.04.018.

Bonilla, Y., & LeBrón, M. (2019). *Aftershocks of disaster: Puerto Rico before and after the storm*. Haymarket Books.

Boyd, A., & McEwan, B. (2022). Viral paradox: The intersection of “me too” and #MeToo. *New Media & Society, 26*(6), 3454-3471. https://doi.org/10.1177/14614448221099187.

Cadena SER (2025, 12 de julio). Bad Bunny arranca su histórica residencia en Puerto Rico con un homenaje a sus raíces y un fuerte mensaje político. https://tinyurl.com/4f586xts.

Castro-Gómez, S. (2005). *La poscolonialidad explicada a los niños*. Editorial Universidad del Cauca.

Cintrón-Gutiérrez, L. J. (2023). “Yo siempre quise ser bichote”

in “P FKN R”: Bad Bunny and the representation of Puerto Rican narcoculture in the gore capitalism era. En J. Cearns y C. Beach (eds.), *Contraband cultures: Reframing smuggling across Latin America and the Caribbean* (pp. 47-66). University of Florida Press.

Cócola-Gant, A. (2016). Holiday rentals: The new gentrification battlefront. *Sociological Research Online*, 21(3), 112-120. https://doi.org/10.5153/sro.4071.

Connell, R. W., y Messerschmidt, J. W. (2021). Masculinidad hegemónica. Repensando el concepto. *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades, 6*, 32-62. https://doi.org/10.46661/relies.6364.

Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review, 43*(6), 1241-1299.

Curiel, O. (2013). *La nación heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Ediciones Desde Abajo.

Dadas, C. (2020). Making sense of #MeToo: Intersectionality and contemporary feminism. *Peitho, 22*(3), 1-16.

De la Torre, K. (2015, 8 de julio). Lesboterrorismo: el abismo hacia la felicidad. *Lado B*. https://tinyurl.com/y6cdr6bs.

Díaz Fernández, S. (2021). Subversión, postfeminismo y masculinidad en la música de Bad Bunny. *Investigación Feminista, 12*(2), 663-676. https://doi.org/10.5209/infe.74211.

Domínguez Ruvalcaba, H. (2021). *Gandallas. Las fuentes culturales de la violencia*. Ariel.

Dworkin, A. (1981). *Pornography: Men Possessing Women*. Perigee Books.

El HuffPost (2025). Bad Bunny y la música como herramienta de denuncia social en TikTok. https://tinyurl.com/3kauj46t.

Estévez, A. (2022). *The necropolitical production and management of forced migration*. Lexington Books.

Fernández Campbell, A., & Barclay, E. (2018, 29 de mayo). More than 4,600 people may have died as a result of Hurricane María, a study shows. *Vox*. https://tinyurl.com/2wza8p82.

Flores, J. (1999). El colonialismo "lite": Diversiones de un discurso puertorriqueño. *Revista de Ciencias Sociales, 7*, 1-32. https://revistas.upr.edu/index.php/rcs/article/view/6132.

Foucault, M. (1976). *La historia de la sexualidad: Volumen 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.

Frere Affanni, A. I. (2021). *"Chakas" y "pibes chorros": Culturas juveniles "desviadas" en la Ciudad de México y Buenos Aires* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana].

Gill, R. (2017). The affective, cultural and psychic life of postfeminism: A postfeminist sensibility 10 years on. *European Journal of Cultural Studies, 20*(6), 606-626.

Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. European Journal of Cultural Studies, 10(2), 147-166. https://doi.org/10.1177/1367549407075898.

Gill, R., & Scharff, C. (eds.) (2011). *New femininities: Postfeminism, neoliberalism and subjectivity*. Palgrave Macmillan.

GOBankingRates. (2023). 7 cities in Hawaii where the average home now costs over $1 M. Nasdaq. https://tinyurl.com/mr273wuy.

González, J. (2025, 26 de febrero). Bad Bunny's "Turista" embodies Puerto Rican culture and life. *Outlook Monmouth*. https://tinyurl.com/yssah8ah.

González, R. E. (2014). *Las juventudes en la escena del reggaetón: Chakas y combos en el Distrito Federal y Zona Metropolitana del Valle de México* [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de la Ciudad de México].

Gotham, K. F. (2005). Tourism gentrification: The case of New Orleans' Vieux Carre (French Quarter). *Urban Studies, 42*(7), 1099-1121. https://doi.org/10.1080/00420980500120881.

Hernández, J. (2025, 14 de febrero). Watch: Bad Bunny cleans up after tourists in new 'TURiSTA' music video. *Remezcla*. https://remezcla.com/music/watch-bad-bunny-cleans-up-after-tourists-in-new-turista-music-video/.

Hiernaux, D., & González, S. (2014). Gentrificación turística en la ciudad de México: La Roma y la Condesa. *Estudios Demográficos y Urbanos, 29*(3), 591-618.

HomeAid Hawai'i (2024). *How Hawai'i's cost of living impacts homelessness*. https://homeaidhawaii.org/.

hooks, b. (1992). *Black looks: Race and representation*. South End Press.

Janoschka, M., & Sequera, J. (2016). Gentrification in Latin America: Addressing the politics of displacement and the urban frontier. *Urban Geography, 37*(8), 1175-1194. https://doi.org/10.1080/02723638.2015.1103995.

Kishore, N., Marqués, D., Mahmud, A., Kiang, M. V., Rodriguez, I., Fuller, A., Ebner, P., Sorensen, C., Racy, F., Lemery, J., Maas, L., Leaning, J., Irizarry, R. A., Balsari, S., & Buckee, C. O. (2018). Mortality in Puerto Rico after Hurricane Maria. *The New England Journal of Medicine, 379*(2), 162-170. https://doi.org/10.1056/NEJMsa1803972.

Klein, N. (2018). La batalla por el paraíso: Puerto Rico frente a los capitalistas del desastre. Paidós.

Klein, N. (2010). *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*. Paidós.

LeBrón, M. (2011). Con un flow natural: Sonic affinities and reggaetón nationalism. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory, 21*(2), 219-233. https://doi.org/10.1080/0740770X.2011.607598.

LeBrón, M. (2017). They Don't Care if We Die: The Violence of Urban Policing in Puerto Rico. *Journal of Urban History, 46*(5), 1066-1084. https://doi.org/10.1177/0096144217705485.

LeBrón, M. (2019). *Policing life and death: Race, violence, and*

resistance in Puerto Rico. University of California Press.

Levins Morales, A. (1998). *Medicine stories: History, culture, and the politics of integrity*. South End Press.

López Cruz, C. M. (2020). Restorative practices and their potential to foster resilient masculinities from patriarchal culture: A scoping review. Arts & Humanities Open Access Journal, *4*(6), 261-267. https://doi.org/10.15406/ahoaj.2020.04.00179.

Lorde, A. (1984). Uses of the erotic: The erotic as power. En *Sister outsider: Essays and speeches* (pp. 53-59). Crossing Press.

Lugones, M. (2008). The coloniality of gender. *Worlds & Knowledges Otherwise*, Spring, 1-17.

MacKinnon, C. A. (1987). *Feminism unmodified: Discourses on life and law*. Harvard University Press.

McRobbie, A. (2009). The aftermath of feminism: Gender, culture and social change. SAGE.

Morales, E. (2017, septiembre 29). *Puerto Rico: Belonging to, but not part of*. *NACLA Report on the Americas*. https://tinyurl.com/2tj9xkk5.

Pabón, C. (1995). De Albizu a Madonna: Para armar y desarmar la nacionalidad. *Bordes*, *1*, 41-53.

Pew Research Center (2019, 26 de julio). *Puerto Rico's population decline in 2018 reflects largest annual drop since 1950*. https://www.pewresearch.org/short-reads/2019/07/26/puerto-rico-population-2018/.

Político (2018, 27 de marzo). "How Trump favored Texas over Puerto Rico".

Público (2016, 17 de diciembre). El emotivo discurso de Madonna en una entrega de premios: "Vuestro machismo me ha hecho más fuerte". https://tinyurl.com/yj5a2mz7.

Puleo, A. (2010). Lo personal es político: El surgimiento del feminismo radical. Kate Millett. *Mujeres en Red*. https://www.mujeresenred.net/spip.php?article2061.

Razón Pública (2023, noviembre 26). *¿Cómo se convirtió*

Medellín en la capital del reguetón? [Video]. YouTube. https://youtu.be/VS-U1t9_840.

Rivera-Rideau, P. R. (2015). *Remixing reggaetón: The cultural politics of race in Puerto Rico*. Duke University Press.

Rodríguez Gelfenstein, S. (2004). Puerto Rico: Colonialismo en un mundo global. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales, 10*(3), 209-231. https://www.redalyc.org/pdf/177/17700310.pdf.

Rolón-Collazo, L. (2019). *Perreo y resistencia: Sexualidad y política en la música urbana del Caribe*. Ediciones Laberinto.

Rubin, G. (1984). Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality. En C. Vance (ed.), *Pleasure and danger: Exploring female sexuality* (pp. 267-319). Routledge & Kegan Paul.

Salas Rivera, R. (2019, 18 de abril). Raquel Salas Rivera. *BOMB Magazine*. https://bombmagazine.org/articles/raquel-salas-rivera/.

Salinas Pérez, P., & Ruiz Núñez, J. P. (eds.) (2020). *Vamos pal perreo: Historias, argüendes, poemas y dibujos sobre reguetón*. Fruta Bomba.

Santos-Burgoa, C., Sandberg, J., Suárez, E., Goldman, A., García-Meza, A., Pérez, C. M., & Zeger, S. (2018). *Ascertainment of the estimated excess mortality from Hurricane Maria in Puerto Rico* [Official report]. George Washington University Milken Institute School of Public Health.

Santos-Febres, M. (2006). Nuestra Señora de la Noche. Espasa-Calpe.

Segal, L. (1995). Repensando la heterosexualidad: las mujeres con los hombres. *Debate feminista*, abril.

Segal, L. (2019). *El feminismo heteropop: Desafíos y contradicciones*. Editorial Siglo XXI.

Serrano, O. J. (2018, 24 de noviembre). ¿Por qué no hay un #MeToo puertorriqueño? *NotiCel*. https://tinyurl.com/37dmj4xt.

Shermeyer, J. (2018). *Assessment of electrical and infrastructure recovery in Puerto Rico following Hurricane María using satellite imagery* [Preprint]. arXiv.

The Washington Post (2025, 11 de julio). Bad Bunny's residency takes on Puerto Rico's bad tourists. https://tinyurl.com/ybatsrru/.

Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0. La cuarta ola*. Ediciones B.

Vargas Cervantes, S. (2023). *Service Top: Bad Bunny mirando "la estrella" sin telescopio*. Autopublicación.

Wanzo, R., & Stabile, C. A. (2022). #MeToo: A biography. *Biography, 45*(4), 379-394. https://dx.doi.org/10.1353/bio.2022.a910376.

West, C. (1990). The new cultural politics of difference. *October, 53*, 93-109. https://doi.org/10.2307/778917.

Wilson, J. Q., & Kelling, G. L. (1982). Broken windows: The police and neighborhood safety. *The Atlantic Monthly, 249*(3), 29-38.

Wilson, P. (2020). *Reggaeton: Entre El General y Despacito* [Libro Kindle].

WorldMetrics.org. (2024). Hawaii's alarming homeless statistics. *WorldMetrics*

Video

Bully Magnets (2021, 11 de febrero). La historia de Puerto Rico – Historia documental [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=KQpk-le3BsE.

El Chombo (2021, 3 de febrero). *El Chombo* presenta: El fin del reggaetón [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=GcLTPGu6uwE.

El Chombo (2020, 4 de agosto). La evolución del reggaetón [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MrxoQGBIJ9E.

El Universal (2019, 22 de julio). Ricky Martin, Bad Bunny y Residente marchan contra Ricardo Rosselló [Video].

YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=w-B421btY8A.

Euronews (en español) (2019, 16 de julio). El “escándalo del chat” hace tambalearse al gobernador de Puerto Rico, Ricardo Roselló [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Wr0r1aWIXks.

Klein, N. (2018, May 14). The Battle for Paradise: Naomi Klein Reports from Puerto Rico [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=pTiZtYaB3Zo

Vice (2019, 28 de marzo). Combos reggaetoneros [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ro0axN2i5NY.

Vice (2020, 3 de febrero). Pablito Mix y los ídolos del cumbiatón [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=EDv-RQBnI9A.

Vice (2021, 15 de junio). Tras escena: el reggaetón mexicano [Video]. YouTube. https://tinyurl.com/3nu73rbc.